
SOCIÉTÉ
DES
HISTORIENS DU THÉÂTRE

9

TRAVAUX 1942-1943

PARIS. LIBRAIRIE E. DROZ. 25, RUE DE TOURNON

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
A nos Confrères	1
Note du Trésorier	4
Sabbatini machiniste	4
Marionnettes	12
Luigi Riccoboni, dit Lelio.	18
Théâtre et mythologie comparée.	24
Marie Dorval et ses ancêtres	29
NOTES ET DOCUMENTS. — Un précieux inventaire. — Acte relatif à la famille Gardel. — Documents sur le théâtre de Valenciennes	41
CHRONIQUE. — A la Bibliothèque Nationale. — L'his- toire du théâtre à la Sorbonne. — Théâtre universitaire	50
BIBLIOGRAPHIE	56
INDEX.	94

SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉÂTRE

Travaux 1942-43

A NOS CONFRÈRES

Voici notre second recueil de travaux. Malgré les difficultés croissantes, notre Société continue à vivre.

Le Comité a décidé de ne pas poursuivre l'expérience des séances de travail, dont le résultat fut décevant ; nous nous en tiendrons aux deux formes d'activité qui ont fait leurs preuves : la Bibliothèque, et le recueil remplaçant provisoirement le Bulletin.

De la première, nous pouvons dire, sans vanité, qu'elle a donné toute satisfaction et qu'elle permet, pour l'avenir, les meilleurs espoirs. Après un temps d'arrêt, que les événements expliquent trop bien, elle s'est enrichie, cette année, de deux importants ouvrages de M. X. de Courville, qui forment les numéros XV et XVI de la collection :

Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle : Luigi Riccoboni, dit Lelio. Introduction et Bibliographie.

Luigi Riccoboni, Tome I^{er} ; L'Expérience Italienne (1676-1715).

On trouvera plus loin un compte-rendu de ce travail considérable ; rappelons seulement ici qu'il fut présenté à la Faculté des Lettres de Paris, comme thèse de doctorat, et qu'après une soutenance brillante, M. de Courville fut jugé, à l'unanimité, digne du grade de Docteur ès-lettres avec mention très honorable. Nul doute que ce livre, orné de magnifiques planches documentaires, n'intéresse les historiens du théâtre autant que les italianisants et les comparatistes.

Le Tome II du même ouvrage, consacré au séjour de Riccoboni en France, est actuellement sous presse, de même qu'une *Vie de Boieldieu*, de M. G. Favre, et un *Lexique des troupes de province au XVIII^e siècle*, de M. M. Fuchs. Enfin

nous avons également accueilli dans notre collection les thèses de M. Serge Denis, professeur agrégé au lycée Janson de Sully :

La langue de J. R. de Alarcon, contribution à l'étude du langage dramatique de la comédia espagnole;

Lexique du théâtre de J. R. Alarcon.

On pourrait nous objecter que ce sont là des travaux de philologie plutôt que d'histoire du théâtre ; mais loin de nous arrêter, cette remarque nous fournirait une raison de plus pour nous réjouir de voir dans notre Bibliothèque un livre de ce genre. La langue d'un auteur dramatique n'est pas absolument la même que celle des autres écrivains de son temps ; elle agit d'une manière différente, et plus directe, sur le parler courant, que, d'ailleurs, elle reflète plus exactement que toute autre. L'histoire du théâtre ne saurait l'ignorer. Il est même regrettable que nous ne possédions pas de plus nombreux lexiques de nos auteurs dramatiques, en particulier pour le xix^e siècle. C'est pourquoi nous saluons avec joie l'entrée dans notre collection des deux livres de M. S. Denis, avec l'espoir qu'ils serviront de modèles à d'autres travailleurs.

D'autre part, si, dans une société française, il est assez naturel que l'attention se porte surtout sur les œuvres et les hommes qui intéressent le théâtre français, nous sommes heureux de marquer encore que notre curiosité ne se confine pas à l'intérieur des frontières ; le théâtre espagnol ne nous intéresse pas seulement à cause de ce que lui doit la scène française : il nous intéresse « en soi », parce que toute recherche théâtrale, si éloignée soit-elle de nos goûts, de nos habitudes, de notre optique théâtrale propre, est utile à connaître pour quiconque veut comprendre plus à fond, mieux aimer par conséquent, cette forme d'activité humaine, universellement répandue, qu'est l'acte dramatique.

Ajoutons enfin à ces livres dont l'apparition est prochaine, l'étude de M. R. Bernard sur *le Bègue au Théâtre*. Rappelons à cette occasion que M. Bernard a déjà publié un travail sur *le Sourd et le Muet au théâtre*, recherches pour lesquelles le qualifiaient tout spécialement ses fonctions de professeur à notre Institut National des Sourds-Muets. Voilà donc, avec ce dernier ouvrage, six volumes nouveaux qui entrent dans

notre collection dont ils formeront les numéros XVII à XXII ; au bout de dix ans, notre société a donc patronné vingt-deux ouvrages, abordant des sujets variés, et la plupart du temps neufs : c'est un résultat dont nous pouvons concevoir quelque fierté.

La seconde forme d'activité à laquelle nous voulons consacrer nos soins est l'information bibliographique. Nos lecteurs verront, à la fin du présent recueil, que nous nous sommes efforcés, malgré toutes les difficultés d'information, à continuer ces répertoires annuels, qui nous avaient mérité l'attention et les encouragements des travailleurs. Certaines notes que nous publions seulement aujourd'hui paraîtront un peu tardives, et nous nous en excusons : nous avons essayé d'être aussi complets que possible, même au prix de quelques retours en arrière, imputables aux circonstances.

Toutefois, ce travail d'information devient de plus en plus lourd, et nous faisons appel à la collaboration de tous pour améliorer cette forme importante de notre activité. Nous demandons très instamment à tous nos confrères, et particulièrement à ceux de la province et de l'étranger, de nous signaler tous les livres, articles de revues ou de journaux, communications des sociétés savantes se rapportant au théâtre, dont ils auraient connaissance. Nous leur demandons de vouloir bien établir pour chacun une fiche conforme au modèle ci-dessous :

Nom (en capitales)
Prénom
Titre
.....
Ville Editeur
Date..... nombre de pages..... Format
(Pour les articles de journaux ou revues) :
Titre de la publication
.....
Date
Page à
Illustrations Pl. hors-texte

Joindre au besoin à cette fiche une *courte* notice indiquant

le contenu de l'ouvrage et des observations critiques succinctes, comme notre bibliographie en ajoute quelquefois.

Inutile de prier nos confrères d'écrire très lisiblement ces indications, afin qu'elles puissent être remises directement à l'impression. On rendrait également un signalé service au secrétaire en adoptant le format dont il use lui-même : le 1/4 d'une feuille de papier commercial (largeur : 137 mill., hauteur : 108 mill. ; à gauche marge de 37 mill. destinée à recevoir les indications de classement). Si chacun prend à cœur de participer à cette collecte en se conformant aux indications ci-dessus, la besogne matérielle, répétons-le, pourra se trouver considérablement allégée, et notre société aura montré que, même dans les mauvais jours, elle veut rester fidèle à cet esprit d'entraide et de solidarité scientifique dont elle a le droit de s'enorgueillir.

NOTE DU TRÉSORIER

Il est urgent que la Société puisse compter, en ce moment, sur toutes ses ressources recouvrables : le maintien de son activité en dépend. Nous prions donc très instamment ceux de nos confrères qui ne l'auraient pas encore versée, de nous adresser le plus tôt possible leur cotisation de l'année 1943 (et, s'il y a lieu, leurs cotisations arriérées), en utilisant notre compte postal : Paris, 1699-87.

SABBATINI MACHINISTE

La *Pratica di fabricar scene e machine ne teatri*, de Nicolas Sabbatini, parut à Ravenne en 1763 ; elle fut réimprimée l'année suivante avec adjonction d'un second livre, et aurait été traduite en français peu de temps après. Il est

fâcheux et fort étrange que cette première traduction ait, aujourd'hui, complètement disparu ; nous ne pouvons pas affirmer ce qui reste cependant probable : que ce traité, paru peu d'années avant *Psyché*, *Andromède* et autres pièces à machines, nous fait connaître l'état de la technique scénique et ses ressources au milieu du xvii^e siècle, alors que Mazarin tentait d'acclimater chez nous les prestiges de l'opéra italien.

Même dans son pays, Sabbatini ne paraît pas avoir jamais connu la grande notoriété : si la date de sa mort est certaine (25 décembre 1654) on ne connaît pas celle de sa naissance. Il naquit, selon les uns, en 1567, selon d'autres en 1582 ; d'aucuns préfèrent 1574, uniquement peut-être parce que c'est la date moyenne entre les deux extrêmes. Est-ce lui qui construisit le théâtre de Modène ? Est-ce lui qui, le premier, arrondit en ellipse les salles rectangulaires ? Tout cela est contesté. Son ouvrage, toutefois, ne fut pas complètement oublié : on en redonna, cent ans après l'édition originale, une réédition italienne, que la Société des Bibliophiles de Weimar reproduisit en fac-simile, en 1926.

En France, on ne parle guère de lui ; cependant une étude parue en 1869 dans la *Revue Contemporaine* (Ludovic Celler, *Les décors de théâtre, les costumes et la mise en scène au xvii^e siècle, 1740-1680*) lui accorde un souvenir. Mais c'est en 1933 seulement que, pour la première fois sauf erreur, l'importance de la *Pratica* est signalée par une jeune Hollandaise, Docteur de l'Université de Paris, Mlle Wilma Holsboer, dans sa thèse sur *l'Histoire de la mise en scène dans le Théâtre Français de 1600 à 1657*. Ce livre remarquable, et depuis longtemps épuisé, inaugura notre « Bibliothèque » ; nous n'en sommes pas médiocrement fiers. Mlle Holsboer y donnait en appendice (p. 288 à 317) d'abondants extraits de Sabbatini, et caractérisait fort exactement son livre : « Il s'agit plutôt d'un manuel du décorateur que d'un traité théorique. » Il convenait de rendre à Mlle Holsboer cet hommage qu'elle a fait naître le désir de connaître l'œuvre entière. C'est aujourd'hui chose possible, grâce à la traduction qui vient d'être publiée à Neuchâtel (« Ides et Calendes », Lv-175 p. gr. in-8°) par Mlles Marie et Renée Canavaglia, avec un préface de M. Louis Jouvét.

Voici donc que cet homme de théâtre a la bonne fortune

d'être présenté au lecteur français par un homme de théâtre. Employons le seul terme qui puisse convenir à tous les deux, ne parlons pas d'acteur et de machiniste, ce qui les opposerait, les séparerait tout au moins, par un faux-semblant de hiérarchie. Tous les célébrants de la cérémonie théâtrale sont égaux, puisque l'effort et le dévouement — le mot n'est pas trop fort — des uns et des autres sont également indispensables à la création de ce monde irréel qui doit naître sur le plateau. Volontiers risquerait-on ce paradoxe que les artisans secrets de ces prestiges demeurent avec moins de peine dans l'esprit du théâtre, conservent « le sens du dramatique » mieux que ceux qui se montrent. Ils échappent à la tentation de l'orgueil, ils n'oublient pas, car ils le réapprennent chaque jour, que l'art, avec ou sans majuscule, c'est avant tout le métier soigneusement fait et fait ensemble : un fil tiré trop vite, une trappe fermée trop tard, et l'illusion est détruite. « J'ai vu fort souvent dans la pratique la scène apparaître un peu plus largement d'un côté que de l'autre, ce qui n'est pas sujet de mince déplaisir pour les spectateurs, car cela rompt l'émerveillement que produit, en un tel instant, la chute inattendue et soudaine du rideau » : leçon perpétuelle d'attention disciplinée qu'on n'a pas le droit d'oublier derrière le décor, mais que, par devant, certains négligent vite et volontiers.

C'est là ce qui rend profitable la leçon du machiniste. M. Juvet en parle avec une reconnaissance dont l'humour ne cache pas l'émotion ; avec, aussi, une sympathie non dissimulée pour ces praticiens qui ne s'encombrent point de théories ni de notions abstraites, mais savent imaginer les moyens simples, les mouvements économiques, les dispositifs sûrs et peu encombrants. Cette recherche « pratique », c'est l'esprit même du traité de Sabattini ; parmi la logomachie des commentateurs et des esthètes, il apporte une « vérité professionnelle » constamment dominée par « l'idée de l'exécution ». Son livre est un recueil de recettes et ne veut être que cela : « Comment colorier le ciel... comment dessiner le plan de la scène... comment accommoder les musiciens... » ; ces recettes sont fondées sur l'expérience uniquement : « les machines mentionnées en ces deux livres ont été pour la plupart mises en pratique ». Dans la seconde

partie, l'idée se précise : l'exécution a pour but la *feinte* comme a dit notre moyen-âge ; tandis que l'acteur cherche à provoquer l'émotion ou le rire, le machiniste provoque l'illusion et la surprise. Les titres des chapitres sont révélateurs : « Comment faire apparaître un enfer... comment feindre une rivière avec son cours d'eau continu... comment simuler des éclairs... » ; mais le texte contient aussi des indications savoureuses : « Disparitions et changements de scène sont en vérité de ces choses qui n'entraînent point, d'habitude, mince plaisir et vont émerveillant le spectateur, singulièrement lorsqu'accomplies avec prestesse et sans que nul s'en avise... Ayant traité au chapitre précédent de la façon d'ouvrir et fermer les ouvertures du plancher de la scène, il nous reste à dire, dans le présent, comment des hommes en peuvent sortir avec prestesse. En vérité, lorsque bien accomplie, cette action a coutume de plaire et d'émerveiller fort, singulièrement lorsque les spectateurs n'aperçoivent ni quand ni comment ces hommes sont sortis... ». Molière disait : « La grande règle de toutes les règles, est de plaire. » Sabbattini, sans doute, n'eut point parlé autrement ; mais, pour lui, plaire, c'est créer avec des morceaux de bois et de toile du merveilleux — inexplicable.

Aussi quelles amusantes précautions pour assurer l'effet ! Emploi d'un compère qui détourne l'attention du public au moment d'un changement à vue ; répartition habile des spectateurs, les personnes « instruites et de marque » au milieu, où l'on ne peut discerner les défauts des machines, les personnes « obtuses et communes » sur les côtés, parce qu'elles « n'y regardent pas de si près ». Toutes les réactions de l'assistance l'occupent : pourquoi consacre-t-il un chapitre entier à l'allumage des lampes et flambeaux ? C'est qu'il faut « adoucir cette anxiété qui s'empare des spectateurs quand il leur semble qu'on n'en viendra jamais à bout ». Mais, s'il y faut de la prestesse, une méthode « simple et sûre » est encore plus nécessaire pour éviter le désordre et les accidents. Problème terrible d'ailleurs que celui de l'éclairage ; nous y reviendrons. Notons seulement qu'il ne veut pas non plus « offusquer la vue » de l'acteur ni l'empêcher d'apercevoir ce parterre où les plus belles dames sont placées au milieu, « afin que ceux qui œuvrent et

peinent, réjouis par ce beau point de vue, exécutent leur besogne plus allègrement, avec plus de plaisir et de cœur. » Partout la même idée à travers l'ouvrage : disposer les choses de manière que l'exécution soit aussi parfaite que possible.

On ne s'étonnera donc point de l'attention qu'il porte à la qualité des exécutants : il écarte les personnes sottes et balourdes », il réclame « de sûres et honnêtes gens.... des hommes aptes à cette manœuvre... une personne apte à sa besogne... une personne de confiance attentive à l'instant qu'il faudra changer de scène... » On rencontre à chaque page des expressions de ce genre. Tant et si bien qu'on a l'impression fort nette que Sabbattini regarde le service de scène comme une chose très sérieuse, exigeant de ses ouvriers, en plus de l'habileté technique, une haute conscience professionnelle, on dirait volontiers une espèce de religion du travail bien fait, de la manœuvre exécutée avec précision, prestesse — il aime ce mot — et juste au moment opportun, en mesure pourrait-on dire, car il lui arrive de souhaiter « des hommes de confiance, lesquels devront, s'il possible, avoir l'oreille juste » et se guider sur la musique. Un autre détail nous révèle ce même sentiment : en plusieurs endroits on voit revenir cette clause : « on aura fait ainsi tout ce qu'il fallait... ainsi aura-t-on fait tout le nécessaire... » ou quelque autre formule du même genre. Elles font penser à celles qui terminaient les leçons d'Alphonse, le machiniste que M. Jouvot salue comme un de ses maîtres : « Voilà, t'as rien à te reprocher » : sentiment que l'acte professionnel est l'accomplissement d'un devoir, sentiment d'une véritable noblesse, et qui n'est pas mort, quoi qu'on dise, malgré les détestables exemples, venus parfois de très haut.

Et cela confère au vieux livre une manière de grandeur, malgré la bonhomie de son langage, à moins qu'il ne faille dire : à cause de sa bonhomie. Nul ne s'en fait moins accroire, nul ne cherche moins à briller par le facile étalage d'un savoir refusé au profane. Son « dessein constant » est « d'être entendu », cela dut-il entraîner des explications un peu longues, dont il s'excuse. Il n'emploie que fort discrètement les termes techniques, trop discrètement, peut-être, à notre goût : parfois un mot de métier, qui n'a rien de

rare, éclaircirait une description que des périphrases font paraître un peu gauche et obscure. Mais la langue technique était-elle, alors, au point ? Il ne le semble pas : l'expression géométrique, par exemple, est d'une inconsistance qui n'étonne guère lorsqu'on sait ce qu'elle était en France au temps de Pascal. Il est probable que les traductrices ont voulu rendre une incertitude analogue dont témoigne le texte italien, et elles ont eu raison : à suivre une méthode contraire, on eût gagné — peut-être — un peu de clarté en quelques passages ; on aurait — certainement — laissé perdre cette archaïque saveur, cette simplicité qui est modestie, humilité, hauteur morale par conséquent.

La machinerie de Sabattini est encore primitive. On a beau dire que « ses instruments, ses inventions, sa mécanique, sont les mêmes depuis toujours », que « depuis toujours, ses machines sont construites selon les mêmes principes », elle a fait de ses « principes » des applications nouvelles, parce qu'elle a disposé de moyens nouveaux et de constructions nouvelles. Qui nous donnera une histoire du luminaire au théâtre, une histoire sérieusement documentée ? Qui nous montrera les répercussions lointaines, les conséquences techniques et artistiques de la substitution du quinquet à la chandelle, du gaz au quinquet, de l'électricité au gaz, du projecteur aux lampes fixes ? Dans cette histoire la *Pratique pour faire scènes et machines* permettrait de mesurer le chemin parcouru : entre ce temps et le nôtre, « le rapport est de 500 contre un ; ça change beaucoup de choses ». Assurément !

Pourtant Sabattini parle de théâtres princiers, où l'on ne regardait guère à la dépense : il connaît l'emploi de l'huile et des « flambeaux de cire blanche », il paraît ignorer la chandelle ; néanmoins cet éclairage est plutôt pauvre : « un bon nombre de lampes à l'huile autour du feston et des armoiries placées au début du ciel », d'autres lampes dans les rues entre les chassiss, une lumière, si possible, en arrière de chaque cheminée, et c'est tout. La rampe, dont l'usage est déjà répandu, ne lui dit rien qui vaille : « On a coutume de poser un grand nombre de lampions à huile en tête de la scène, derrière le parapet... on croit éclairer davantage la scène et on la rend plus obscure et ténébreuse,

je le sais par expérience. » Ces lumignons fument et puent, ils interposent un brouillard entre la scène et la salle ; ils gênent acteurs et danseurs. Peut-être font-ils mieux valoir les costumes, mais ils font paraître les visages « blafards et hâves » comme des faces de fiévreux. Et les autres dispositifs ne donnent-ils pas de mécomptes ? Il faut une huile « fort bonne », des lampes qui ne s'éteignent pas toutes seules, « ce qui, dans le nombre, arrive souvent », des flambeaux de cire qui durent « tout le temps de la comédie », sans risquer de s'amollir par la chaleur, de se ployer, de se « liquéfier sur les personnes », cause de dommage et de désordre. Il faut, pour supporter ces lumières, des montants solidement fixés dans le sol, reliés aux murs, à leur partie supérieure, par de « forts tirants bien scellés », soigneusement isolés du plateau qu'ils traversent, pour ne pas être ébranlés par les danses et les sauts. Quelles constructions encombrantes ! et comment pourraient-elles « n'être cause d'embaras ni pour la disparition des décors ni pour les personnes qui devront entrer et sortir » ?

D'autant que le service de la scène paraît se faire plus dans le plan horizontal que dans le plan vertical. Le théâtre que nous décrit la *Pratique* n'a pas de dessous, car on ne peut donner ce nom à l'espace de quatre pieds qui sépare le sol du plateau. Ce chiffre est donné comme un minimum, il est vrai, cependant il ne saurait être augmenté notablement, sous peine de masquer la scène aux spectateurs du premier rang. Aussi bien cet espace est-il encombré par les « étais solides et fort rapprochés » qui doivent soutenir les grosses poutres d'un pied carré supportant le plateau. Quelques manœuvres s'exécutent bien par là, mais elles devaient être restreintes et en nombre limité. Les dessus étaient-ils moins rudimentaires ? Il ne faudrait pas en répondre : un des premiers chapitres du livre dit « comment faire le ciel de la scène » ; et ce ciel est d'une seule pièce ; il forme une espèce de berceau monté sur trois ou quatre cintres, sous lesquels une toile est tendue, ne laissant passer aucun appareil. Ailleurs, très loin de là, il sera bien question de « faire le ciel par morceaux », mais ces morceaux ne seront pas des bandes d'air verticales : ils seront disposés obliquement comme les tuiles d'un toit, et les mouvements ne pourront

s'effectuer entre eux que par des glissements presque horizontaux. S'agit-il de faire descendre un nuage, une gloire ? ils ne seront pas suspendus, mais portés au bout d'un bras de potence ou de levier. Quant aux châssis qui limitent la scène, on les change soit par translation, soit par retournement, jamais en les faisant monter ni descendre. Sabattini paraît ignorer l'usage du gril.

Sa machinerie est donc avant tout sur le plateau ; elle ne s'étage pas comme la nôtre, ni même, sans doute, comme celle de Servandoni. Par une suite presque inévitable, la machine devait accaparer une plus forte part du plateau, rétrécissant la partie visible, le théâtre proprement dit. Comment retrouver la place nécessaire à l'acteur, sinon en projetant le plateau vers la salle, hors du cadre de scène ? Le proscenium énorme de certaines installations archaïques ne serait-il pas une conséquence de cette nécessité ? Le décor n'était plus qu'un fond duquel le comédien se détachait ; ses indications ne pouvaient être que schématiques et conventionnelles. Mais que l'appareillage monte en partie vers les combles ou descende vers les caves, la scène rentre, s'isole de la salle, et se transforme en cette boîte d'optique où l'on cherchera le décor « vrai ». Ce serait encore un beau sujet de recherche que de vérifier si les premières transformations de la machinerie — qu'elles soient ou non des progrès — le service vertical, les dispositifs *suspendus* remplaçant les dispositifs *portés*, ne seraient pas contemporains des premiers essais de réalisme et ne les auraient pas déterminés.

A qui voudrait approfondir ce problème, la traduction de la *Pratique* rendra les plus grands services en lui donnant le moyen de se représenter en détail le fonctionnement d'une scène machinée au temps de Corneille et de Quinault. Mais d'autres que les spécialistes se réjouiront de pouvoir lire sans peine ce vieux traité : « Ce livre, dit avec raison M. Juvet, fait découvrir une perspective nouvelle du théâtre : « en nous révélant ces « petits moyens », dont Jean-Jacques avait tort de faire fi, en illustrant le labeur obscur qui « prépare le vêtement de la pièce », il nous fait comprendre que la littérature n'est pas tout, que la critique et les théories sont peu de chose, que le théâtre c'est avant tout un ensemble de techniques dont l'harmonie est la condition première de

l'œuvre d'art. Il s'adresse à tous ceux qui « aiment le théâtre », qui veulent vraiment le connaître pour ce qu'il est : « un lieu de poésie, de rêve et d'évocation », où « le carton et le dérisoire » tiennent leur place, comme dans toutes les actions humaines, mais avec cette double supériorité sur la vie réelle que ce postiche ne veut pas être pris pour véritable et que par lui, cependant, l'acteur fait vivre de grandes choses. Beaucoup de cabotins de scènes qui se prétendent plus illustres pourraient-ils en dire autant ?

MARIONNETTES

On sait avec quels soins pieux M. Gaston Baty a déjà recueilli les souvenirs du vieux Guignol lyonnais. Il vient, cette fois, de consacrer un troisième volume aux marionnettistes forains, à ces théâtres qui, naguère encore, promenaient par toute la France leurs troupes de comédiens de bois (Voir Bibliographie n° 246). Il a découvert, interrogé, peut-être faut-il dire : apprivoisé ? les derniers artisans du fil et de la gaine ; il s'est fait conter leur histoire, communiquer ces livrets qui, vers la fin du siècle dernier, émerveillaient encore notre enfance. Jamais humaniste de la Renaissance ne mit plus de ferveur à rechercher et confronter les manuscrits grecs ou latins, à reconstituer des pièces dont on ne retrouve parfois que des fragments ou des versions mutilées. Son livre nous donne le meilleur de sa chasse : la fameuse *Tentation de Saint-Antoine*, un curieux *Enfant Prodigue* modernisé, un mélodrame : *Victor ou l'Enfant de la Forêt*, un drame historique : *Jeanne de Flandres*, un mélodrame fantastique : *la Nonne sanglante*. Devant chacune de ces pièces, une substantielle notice conte l'histoire de la troupe qui l'inscrivit à son répertoire.

Histoire attachante et presque toujours mélancolique. Les survivants de cette corporation jadis prospère voient dédaigner un art qu'ils pratiquèrent avec passion. Plus d'un fut victime des pires catastrophes : tel a vu son castelet brisé par l'ouragan, tel autre son matériel pulvérisé par les obus.

de Reims. Combien de ces pauvres vieilles gens ne peuvent plus à l'heure actuelle qu'imiter les Pivot, du Théâtre Joly : « L'hiver, on s'assied là... on souffle la lampe et on récite les pièces. » Du moins ce passé, dont ils remuent les cendres, n'est-il pas sans gloire ni sans noblesse. Durant des générations leurs acteurs de bois dispensèrent le rire et l'émotion aux petits et même aux grands ; durant des générations aussi les joueurs se transmirent les secrets d'un art délicat, où l'adresse manuelle, l'ingéniosité du machiniste, le goût du costumier ne sont pas moins nécessaires que le sens du bien-dire et l'art de « prendre » son public. Les notices de M. Baty nous retracent, d'après les souvenirs de ses derniers représentants, l'histoire de ce petit monde d'autrefois, de ces familles qui s'alliaient entre elles, et dont les fils et les filles étaient à leur tour marionnettistes-nés. Ce n'est pas que cette manière d'aristocratie foraine ait jamais transmis à ses descendants la fortune ni même les moyens d'y parvenir. A l'époque où son art était le plus goûté, c'était une existence aventureuse que la sienne, une vie où les succès alternaient avec les revers, où nul ne pouvait s'endormir un jour sur ses lauriers, où la vaillance, la foi, pouvaient seules triompher du sort contraire, faire passer les mauvais moments, relever après les désastres ; mais ces bons artisans *croyaient* en leur métier.

L'introduction générale, au devant du recueil, nous dit les hautes et profondes raisons de cette confiance ; les textes réunis dans le corps du volume nous en font apercevoir d'autres. La première, c'est que la marionnette est vraiment un moyen d'art, un moyen d'expression — autonome, si l'on peut dire — et non simplement une réduction du théâtre à l'usage des marmots. Elle est, par excellence, le comédien de l'irréel ; elle affirme sa supériorité chaque fois que la stylisation doit être poussée aussi loin que possible. Alors le désaccord sera toujours excessif entre le personnage, le décor et l'acteur, qui possède un corps et ne saurait le faire oublier, ni l'oublier lui-même. C'est là qu'est la place de la poupée, « aux deux bouts du clavier », dans la farce dont l'énormité fait admettre l'in vraisemblance, et dans la fantaisie poétique, où rien ne doit rappeler, au milieu des chimères du conte bleu, les chaînes qui relient les êtres à la terre. Qu'est-ce, au fond, que la pratique du masque, aussi bien pour le comédien de

l'art que pour l'acteur antique, sinon un moyen de se « déshumaniser », de porter l'œuvre sur un autre plan, celui, précisément où l'acteur de chair tend à se rapprocher de la « figure » ? Il faut bien en revenir à l'expression qu'employait le vieux Gréban pour désigner ce qui devait servir à représenter l'irreprésentable.

Ce serait une tentative digne d'être osée que de faire représenter par la marionnette non seulement, comme le souhaite M. Baty, les féeries de Shakespeare, mais aussi le théâtre d'Aristophane. Qui sait même si le drame d'Eschyle et de Sophocle ne gagnerait pas à être représenté de la sorte ? C'est une erreur de croire que les comédiens de bois ne sauraient être que bouffons : des expériences ont déjà prouvé le contraire. L'extra-humain étant leur domaine, pourquoi le tragique surhumain leur serait-il interdit ? Le domaine où ils ne devraient pas pénétrer, c'est au contraire celui du réel. Les *Acharniens* brocardent avec justice les défroques haillonneuses et les boiteries dont Euripide afflige ses personnages : ce « trop humain » se conciliait mal avec l'extérieur de « surhumanité » que les héros ne pouvaient abandonner. Bien des marionnettistes ont commis une erreur analogue : ils ont voulu faire vrai, donner à leurs poupées l'aspect de personnes naturelles. Leurs mécanismes compliqués, leurs falbalas coûteux, n'ont donné que de pauvres résultats ; ce réalisme de mauvais aloi peut émerveiller les badauds, mais sa valeur artistique est mince.

D'où vient alors que le répertoire des marionnettes emprunte si volontiers à celui des comédiens de chair ? Dans les textes que nous présente M. Baty, figurent deux mélodrames et un drame historique ; il en allait de même au Théâtre Joly ; c'était une habitude générale que de faire jouer par les poupées les pièces du Boulevard du Crime, de la Porte Saint-Martin ou du Cirque Olympique. Or ces productions se piquaient de réalisme, elles prétendaient porter sur la scène l'histoire, parfois même l'actualité. Faut-il admettre que, pendant si longtemps, les artistes du castelet n'ont fait qu'errer, engager leur art dans une voie où, fatalement, il devait trouver sa ruine ? Ce serait excessif.

Remarquons d'abord que ces adaptations n'entrèrent qu'assez tard dans leur répertoire : elles sont de beaucoup posté-

rieures aux « Crèches », aux « Passions », aux « Tentations », comme aussi aux pièces tirées des contes populaires. Un instinct sûr avertit longtemps les joueurs que la légende, pieuse ou profane, était leur terre d'élection. Les notices de M. Baty précisent à ce propos quelques points de chronologie, et ce n'est pas un des moindres services qu'elles nous rendront. Notons également qu'à côté du mélodrame les marionnettes s'annexaient aussi la féerie et l'opérette, qui, par leur irréalité foncière, convenaient bien mieux à leurs possibilités artistiques. Enfin, dans ces excursions, imprudentes peut-être, en des pays qui n'étaient plus ceux du rêve, certains adaptateurs surent tout de même s'arrêter à temps sur le chemin dangereux. C'est un fait bien curieux que les grandes chroniques de Dumas ne semblent pas avoir laissé leur trace dans le répertoire des marionnettes foraines : « Il y a là, nous dit leur historien, un sens très sûr du point où l'acteur humain devient supérieur à la poupée. » Il est vrai que tout le monde ne sentit pas avec la même délicatesse le point critique : « Richelieu et d'Artagnan sont sociétaires de fondation dans toutes les caves lilloises ou roubaisiennes et appartiennent à toutes les troupes de cabotins picards » ; là même, cependant, ne nous alarmons pas trop vite.

Au fond, ce mélodrame, qui se pique d'être réaliste, l'est un peu à la façon des dessins d'enfants, qui transforment et simplifient et mêlent aux fantaisies les plus inattendues, aux plus audacieuses violations du réel, quelques détails, en général menus, qui doivent certifier la vérité de l'ensemble. Psychologie sommaire, romanesque poussé aux dernières frontières de l'invraisemblable, tout cela prétend se faire accepter pour vrai, à la faveur de quelques allusions prétendues historiques, ou sur la garantie de la *Gazette des Tribunaux*. Rien, tout compte fait, n'est plus chimérique. Et, d'autre part, quel idéalisme foncier ! La vertu finit toujours par être sauvée et récompensée, le justicier échappe toujours aux pièges, pourfend ses adversaires quel que soit leur nombre, survit aux blessures mortelles et son épée vengeresse ne manque jamais de clouer au mur, à la fin du V^e acte, le traître le plus retors et le plus puissant. Ne rions pas de ce besoin de justice, quelque maladroite qu'en soit l'expression : le peuple, à qui les plus dures expériences apprennent la vie, sait pertinem-

ment que « ça ne s'y passe pas comme ça », mais il contemple avec bonheur un monde, même factice, où le mal a toujours le dessous. Le mélodrame lui est un moyen d'évasion. Or les marionnettes, en faisant concurrence aux noirceurs de l'Ambigu, satisfont ce même besoin, et d'autant mieux qu'elles abrègent, allègent, simplifient, réduisent une pensée rudimentaire à une expression rudimentaire, donc plus adéquate. Ce serait une étude probablement instructive que de comparer avec les originaux les adaptations publiées par M. Baty : sans doute y verrions-nous que la pièce primitive s'y trouve — si l'on peut dire — « déréalisée », donc améliorée.

Quand bien même il y aurait là, de la part des marionnettistes, une erreur, ce serait encore pour l'historien une raison de plus pour ne pas négliger le passé des petits comédiens de bois. Cette place, excessive si l'on veut, prise par le répertoire mélodramatique aux dépens du répertoire légendaire, ne prouve-t-elle pas à quel point le genre fut populaire ? Populaire non seulement auprès des citadins qui le voyaient jouer par de vrais acteurs, mais populaire aussi dans les bourgades où les forains seuls passaient. M. Baty rappelle avec raison que ce public des années 1840 se passionnait pour le théâtre à un point que nous imaginons difficilement aujourd'hui : les théâtres de marionnettes nous attestent à leur manière les goûts de ce public là, dans ses éléments les plus humbles. Mais ce n'est pas tout : ces préférences qu'elles flattaient, les marionnettes les renforçaient en même temps ; elles vulgarisaient l'esthétique du genre, elles en perpétuaient les procédés. Elles jouèrent de la sorte un rôle de « mainteneurs », de conservateurs des vieilles techniques ; de plus anciennes encore se sont perpétuées, en partie grâce à elles. Il est curieux de rencontrer encore, dans quelques-uns de ces vieux livrets, des indications de scènes à l'italienne, improvisées d'après l'endroit et l'humeur du public, avec des allusions locales, et même une dose de facéties grivoises « ad libitum », suivant que l'assistance les goûte plus ou moins. Qu'est-ce là, qu'une survivance de la vieille *commedia*, comme d'ailleurs, dans les troupes locales, Guignol et Lafleur, avec leur feinte bêtise, représentent les derniers héritiers d'Arlequin ? Ne reprochons pas outre mesure aux marionnettes d'avoir copié, à leur manière, le draine du Bou-

levard : un jour peut-être c'est par leurs adaptations qu'on pourra le mieux imaginer ce qu'en était la poétique. S'ils commirent une faute, nous en profitons : *felix culpa* !

En réalité ce ne fut pas là ce qui les perdit ; ce n'est point d'une erreur sur le choix du répertoire que le théâtre des poupées fut victime : c'est d'une erreur de technique. Entre la marionnette à gaine, aux bras courts, aux gestes raides, et la souple marionnette à fils, capable de ressembler en tout à une « personne naturelle » — et même d'avoir l'air aussi bête — la tentation était grande de choisir ce qui semblait au premier abord le plus vivant, alors que ce mécanisme est seulement capable d'accomplir les gestes extérieurs de la vie. On a méprisé, pour l'engin perfectionné, bon tout au plus à représenter « une étoile de music-hall », la simple tête en haut d'une jupe, qui est l'acteur véritable. Une fois de plus s'est vérifiée cette loi, principe essentiel de l'art théâtral, que la valeur artistique est en raison inverse des moyens matériels employés. Pourquoi ? D'abord, parce que toute complication technique interpose, entre le personnage et l'acteur qui le représente, un intermédiaire mort ; ensuite, parce qu'à vouloir serrer de trop près la vérité matérielle, à faire bon marché de la convention théâtrale, on risque toujours de souligner davantage, et très fâcheusement, le désaccord irréductible entre la feinte et la réalité. La conclusion de M. Baty est très nette sur ce point : l'avenir artistique est pour la marionnette à gaine « à jamais irréelle », mais que la main du joueur anime directement, et dont « les possibilités sont plus étendues qu'on ne saurait croire ». « Plus simple la poupée, plus réussie l'évasion »... heureuse formule, dans laquelle se résume toute une esthétique.

Il ne reste, hélas ! qu'une question à se poser : combien voudront « franchir le seuil du mystère », voudront vraiment s'évader, et ne reculeront pas, saisis d'une peur obscure, lorsque s'ouvriront les portes de l'irréel ? Il n'y aura que « les poètes et les enfants » ? A tout prendre, cela fait encore un public. Mais est-il vrai que la masse « ne saurait plus se servir du tremplin à rêves que lui apporterait la poupée ? Peut-être M. Baty néglige-t-il un fait d'importance capitale : le succès, au cinéma, du dessin animé. Qu'est-ce, sinon une évasion dans l'irréel, que les cocasseries de Mickey et les aven-

tures de Blanche-Neige ? Le public qui leur est sensible accepterait vite, sentirait vite, la marionnette. Elle a contre elle deux préjugés : on lui reproche d'être uniquement puérile, et d'être uniquement bouffonne. Qu'au début ceux-là seuls viennent vers elle qui sont en garde contre cette double erreur, c'est possible ; mais il faut croire, fermement, que, servie par de bons, de fervents ouvriers, elle verrait très vite le cercle des spectateurs s'agrandir. Au surplus M. Baty espère, avec une véritable foi, la résurrection de la marionnette, et sa conclusion, vaillante, sinon optimiste, contraste avec la phrase mélancolique qui terminait l'histoire du Théâtre Joly : « Décors dépeints, accessoires cassés, marionnettes infirmes, tout ce qui, pendant plus d'un demi-siècle, avait créé du travail, de l'amour et du rêve, s'en alla où vont les dieux morts. » Oui, tout...excepté ce travail, cet amour, et ce rêve, qui ne meurent pas, et par qui les dieux quittent leur sépulcre et reparaissent dans la gloire.

LUIGI RICCOBONI DIT LELIO

d'après un livre récent

(Voir *Bibliographie*, n° 1 et 140)

Il faut, pour parler avec justice de Riccoboni, connaître soi-même, d'expérience personnelle, les joies et les amertumes, les espoirs et les déceptions du métier comique, être capable de sympathie, au sens étymologique. M. de Courville était plus qualifié que personne pour aborder un tel sujet.

Quiconque voudrait juger Lelio de l'extérieur, pour ainsi dire, ne s'en ferait, et n'en donnerait, qu'une image incomplète, floue et fausse. Sur Molière même on a commis, et on commet encore, force contre-sens, en négligeant les soucis, les calculs nécessaires, l'optique spéciale du chef de troupe. L'œuvre, néanmoins, est là, qui s'impose et, dans une certaine mesure, se défend contre l'erreur. Mais Riccoboni n'est

pas Molière ; son bagage littéraire est mince ; ni ses canevas ni ses tragi-comédies ne peuvent assurer sa gloire ; ses ouvrages critiques, pour curieux qu'ils soient, ne lui confèrent aucun titre éminent ; ajoutons même que son influence comme directeur, comme *capocomico*, n'apparaît pas immédiatement aux yeux non avertis.

Sa vie entière semble d'abord une succession d'échecs : échec de son « expérience italienne », malgré quelques triomphes sans lendemain ; échec de son « expérience française », qui le laisse « fatigué par dix ans de luttes, avec le public, avec les théâtres concurrents, avec la critique, avec les comédiens eux-mêmes » ; quant à son influence doctrinale, une destinée ironique l'a conduite à des résultats qu'il n'attendait guère et ne souhaitait pas : la *Réformation du Théâtre* « ne lui mériterait pas le titre de réformateur » et les *Observations sur la Comédie* ne réalisent que médiocrement le dessein qu'il forma « de composer à l'usage des écrivains de la scène un traité d'art dramatique », mais il a préparé les voies à Marivaux, après les avoir ouvertes à Goldoni ; par là il fut bien, comme le dit M. de Courville, un « réformateur malgré lui ».

Il est impossible qu'un tel homme ne déconcerte pas un profane. Il faut avoir connu les hasards, les malchances, les erreurs, comme aussi les réussites inespérées, les trouvailles inattendues, les bons et les mauvais jours de la vie comique, pour apprécier un effort, même infructueux ; pour en saisir le sens véritable et les conséquences parfois lointaines ; pour en découvrir l'intérêt encore actuel et vivant. De là vient sans doute que nul historien, jusqu'ici, n'avait consacré à Riccoboni l'étude qu'il méritait. Ceux qui ne se bornaient pas à l'ignorer sentaient qu'il leur échappait en partie. Les professionnels pouvaient deviner en cet ouvrier du théâtre, probe et convaincu, le précurseur dont la mémoire doit être honorée, mais sans avoir le loisir, ni les moyens, ni peut-être les connaissances nécessaires, pour reconstituer en détail cette existence voyageuse, tourmentée, à la fois captivante et décevante. Quelles recherches patientes, acharnées, réclamait pareille entreprise, on peut s'en rendre compte en parcourant cette bibliographie de 745 articles où se résume tout ce que M. de Courville a utilisé pour son travail. Mais nul

n'ignore qu'en pareille matière il faut toujours lire de l'inutile, éliminer fatras et redites : le catalogue des matériaux conservés ne laisse apercevoir qu'une fraction, souvent faible, du labeur accompli réellement.

Les résultats de cette vaste enquête formeront trois volumes. Le premier analyse « l'expérience italienne » de Riccoboni, durant les vingt-cinq années qui séparent ses débuts à Gênes de son départ pour la France. Depuis *Samson* et *Hercule* jusqu'au désastre de la *Scolastique*, en passant par les traductions de Racine, les exhumations du *cinquecento*, l'éphémère triomphe de *Mérope*, c'est l'époque des vaines tentatives pour rendre à l'Italie un théâtre littéraire digne de sa gloire passée. Comment toute la conviction du jeune directeur ne parvint-elle pas à réaliser ce rêve ?

Le talent ne lui manquait certes pas ; mais eut-il suffisamment d'énergie, ou plutôt de constance ? M. de Courville, dès l'Introduction, note l'inégalité de son humeur : « Prompt à l'enthousiasme comme au découragement, toujours prêt à abandonner la lutte et toujours prêt à repartir en campagne, criant sans cesse son dégoût du théâtre et rêvant sans cesse de rebâtir en des pays nouveaux son théâtre idéal », un tel homme n'est pas armé pour la bataille. Mais il y a pire : Riccoboni, dont toute la vie sera consacrée au théâtre, n'aime pas le théâtre. A quatorze ans, il aurait été « contraint par son père d'abandonner ses études » parce qu'un des régents « lui insinuait d'entrer en religion ». Est-ce exact ? La précision du témoignage n'est pas toujours une marque de véracité, mais peu importe : l'essentiel est que les choses lui soient apparues de la sorte, et bien des années après. Lélío est monté sur les planches sans vocation, avec, peut-être, le regret d'une vocation contraire, et contrariée, à tout le moins avec une inquiétude religieuse, respectable, certes, et touchante, mais nuisible à l'action.

C'est là sans doute ce qui le rend amer et parfois injuste. L'ignorance, la grossièreté qu'il reproche aux comédiens ne sont, en fait, que le tort de quelques-uns. Admettons que ceux-là soient les plus encombrants, les plus redoutables ; admettons également que le jeune et pieux débutant ait eu fort à souffrir des brimades et brocards de ses compagnons : il reste que, l'âge aidant, il pouvait, à la longue, porter sur

le métier et le monde comiques un jugement plus équitable et plus nuancé : il ne semble pas y être jamais parvenu. Ni la *commedia*, toute grossière qu'elle fût devenue, ni la tragi-comédie, malgré son mauvais goût, son emphase romanesque, n'étaient descendues aussi bas qu'il le prétend : l'une « mordait encore sur le badaud fidèle et sur le passant blasé » ; Cicognini, dans l'autre, « conservait une flamme, un génie échevelé » qui lui mériteront l'estime de Goldoni ; mais « Riccoboni n'aura pas de ces indulgences-là ».

Si cela ne devait le conduire qu'à l'ingratitude, le mal ne serait pas grave et l'accident serait trop banal pour tirer à conséquence : il est si rare qu'en littérature on éprouve quelque reconnaissance pour les devanciers immédiats ! Mais le plus fâcheux c'est que toutes les tentatives de « Réformation » s'en trouvèrent viciées, on serait tenté d'écrire : stérilisées. Cet art scénique dont il s'attarde, par préférence, à regarder les méchants côtés, les aspects déplaisants, pour ne pas dire les tares, il ne rêve de le réformer que par l'extérieur, non pas en discernant, pour les utiliser, les parties saines, les qualités foncières qui s'affirment encore, mais en introduisant des éléments nouveaux, étrangers au théâtre, de valeur théâtrale médiocre, peut-être de nature anti-théâtrale. Au lieu de compter encore sur les forces du malade, l'imprudent médecin fait une transfusion de sang et néglige de se demander si l'organisme ancien acceptera les nouveaux globules.

Ni *Griselde* ni *le Prince jaloux*, encore moins *Hercule* ou *Samsou*, ne sont des chefs-d'œuvre ; mais « ces tragi-comédies bâtardees restent malgré tout des œuvres de théâtre, composées par un homme de théâtre, qui sait, d'instinct, tenir son public ». Le mal est qu'on peut se demander si l'auteur a conscience de ces qualités, s'il en est fier, et s'il cherche à les affirmer davantage. Il n'y paraît guère : c'est loin du plateau qu'il va chercher des inspirations, et, chose plus grave, des conseils. L'influence de sa femme, la docte Flaminia, bonne actrice à la vérité, mais bas-bleu certainement, ne fut pas toujours un bienfait : par elle s'établit le contact avec ces « Académies » auxquelles il n'est pas plus difficile de se faire agréger que de se faire recevoir maître-juré bel-esprit dans un café de Paris » ; avec ces Arcadies « touchantes et ridicules », où l'on remplace « les clinquants de

la fausse dorure par les fadeurs du gazon artificiel » ; avec ces minuscules cénacles d'admiration mutuelle où les vanités se heurtent, où les querelles de personnes s'aigrissent, où rien de grand ne peut naître, parce que les gens y sont petits.

Ce n'est pas qu'on y manque d'ambition ! On y prétend redonner à la scène italienne cette primauté qu'ont usurpé ces « parvenus » de Français. Du moins pourrait-on accueillir comme une exceptionnelle bonne fortune la venue de comédiens réputés ? Mais on fait cet absurde rêve de rénover le théâtre malgré les « histrions », sans eux et contre eux. Si l'on daigne ne pas confondre Lélío dans la réprobation commune, son patriotisme demeure suspect : n'a-t-il pas fait applaudir les « fadeurs » raciniennes de *Britannicus* ? Et puis, malgré tout, ce n'est jamais qu'un farceur. Qu'un homme bien né condescende à lui donner des conseils, passe ; mais qu'il se mêle d'avoir une opinion à lui, qu'il donne des avis au nom de son expérience de la scène, c'est plus d'outrecuidance qu'on n'en saurait supporter. Certes « le temps est passé où l'amateur recevait la leçon de l'homme de métier, où l'acteur professionnel acceptait le conseil de l'honnête homme » ; cet échange supposerait une espèce d'égalité qui n'existe plus ; il n'est pour s'en convaincre que de voir sur quel ton le prend M. le marquis Maffei dès que Riccoboni ne garde plus ses distances.

Que proposent — ou plutôt que veulent imposer — tous ces conseillers doctement hautains ? Un retour en arrière, de deux siècles environ, un retour à des œuvres qui se croient antiques parce qu'elles « reproduisent le mécanisme » de la tragédie grecque, ou parfois seulement son aspect typographique ; parce qu'elles mêlent Tite-Live à Sophocle, sans nul effort de vérité humaine, sans nul respect de la vraisemblance, à moins qu'elles ne se compliquent d'imbroglios horribles, dignes de Crébillon... ou du Grand-Guignol. On s'imaginait faire œuvre vivante parce que « les principes étaient satisfaits, les règles observées, les formes reproduites » ; les dissertations théoriques abondent, épiloguent à perte d'encre sur les moindres détails, mais ne se préoccupent guère de ce qui pourrait faire naître un art vivant. Les œuvres les moins malencontreuses connaissent quelques mois de succès, puis retombent dans l'oubli ; encore doivent-elles, en plus d'un

cas, leur succès à des épisodes inattendus, proches, parfois des canevas les plus scabreux de la *commedia*. *Mérove* elle-même, si vantée, n'est « qu'à demi-vivante », et, quoi qu'en pense le vaniteux Maffei, n'aurait sans doute pas vécu sans Riccoboni et Flaminia.

Comment tenir tête aux sarcasmes de cette pédantesque impuissance, lorsqu'on se reproche soi-même la bassesse de son état ? comment « chercher sur la scène même » la technique d'un art rénové, quand on est le premier à dire que la tragédie ou la comédie « régulière » ne peut être cherchée qu'en dehors du théâtre « déréglé » ? Lélío méprise-t-il moins que les lettrés italiens cet art « abandonné au divertissement du bas peuple » ? A-t-il jamais tenté, a-t-il jamais cru possible, d'utiliser à des fins plus hautes, les quatre acteurs masqués de la *commedia* ? Ils auraient, prétend-il, « rebuté l'homme le plus entreprenant » ; — disons plutôt qu'un homme plus entreprenant, parce que plus résolument fier de son art, ne se serait pas laissé rebuter. Ni le mauvais goût ni la licence ne l'auraient empêché de voir quel avantage il y a, pour un comédien-auteur, à ne pas « se libérer de son métier ». Riccoboni, au contraire, méconnaît l'exemple instructif de Cecchini, de Barbieri, d'Andreini, ses prédécesseurs ; c'est sur la *Scolastique*, toute livresque et médiocre, qu'il fondera son espoir de rénovation. Encore en éliminera-t-il, par scrupule religieux, un personnage de moine hypocrite, le seul qui soit dessiné avec quelque vigueur. La déroute fut complète : la pièce ne put s'achever. Mais Riccoboni découvrirait-il, même après coup, la cause véritable de l'échec ? Jusqu'à sa mort il se l'expliquera par le mauvais goût de la foule et par une fausse manœuvre de publicité.

Qui ne croit pas avec plus d'assurance à l'éminente dignité de son art ne saurait être une personnalité forte : il subit son temps au lieu de le dominer ; il cherche et tâtonne, il n'est pas celui qui trouve et impose. L'histoire d'un tel homme ne peut être isolée de celle de son époque, sur laquelle il ne tranche pas assez. Ne nous étonnons donc pas que M. de Courville ait été amené progressivement à lui consacrer tant de pages ; il s'en excuse à la fin de ce premier volume, et il a tort : on ne pouvait tracer une image fidèle de Riccoboni et de son activité qu'en brossant tout le tableau des désirs,

des aspirations, des efforts, des erreurs, qui furent ceux de ses contemporains en même temps que les siens. Evidemment de pareils sujets sont dangereux : on doit toujours craindre de construire un monument trop vaste à la mémoire d'un homme de second plan. M. de Courville n'a pas donné sur l'écueil : son livre se lit sans aucune fatigue ; il reste, d'un bout à l'autre, attachant, vivant ; il fait désirer la suite, parce qu'à la sûreté, à l'ampleur du savoir, il joint une sympathie profonde, avertie, communicative, pour son héros.

Et puis il y a peut-être autre chose....

Dans une jolie scène de son spectacle de marionnettes, M. de Courville nous a présenté un grave érudit, courbé sous le halo studieux de sa lampe, derrière des piles de fiches, des montagnes de dossiers... La nuit s'avance, le clair de lune pénètre dans l'austère cabinet, le sommeil clôt les yeux du savant.... Et voici que les mornes paperasses prennent leur vol, s'évadent, s'évanouissent ; Arlequin, noiraud, bigarré, gracieux, gambade sur des rythmes de Mozart, joue de la batte contre un Géronte de rêve, donne la sérénade sous un chimérique balcon. Cette fantaisie de la *commedia*, qui charmera Marivaux et Watteau, cette poésie méconnue par Lélion dans ses heures de pessimisme, on la sentait flotter même dans l'austère salle Louis Liard, sous l'œil du Richelieu morose ; on la sent mieux encore à travers tout ce livre consacré par un artiste fervent au souvenir du bon comédien à qui manqua la suprême grâce de croire avec plus de constance et de force en soi-même et en son art.

THÉÂTRE ET MYTHOLOGIE COMPARÉE

Dans le récit de Tite-Live d'où Corneille a tiré son *Horace*, un seul élément apparaît comme une certitude : il existait encore dans la Rome d'Auguste des lieux-dits, peut-être de fort anciens vestiges, des « monuments classés » (*publice semper refectum*), appelés les « Javelots (ou la Colonne ?) d'Horace » (*pila Horatia*) et la « Poutre de la Sœur » (*soro-*

rium tigillum). Dans les mêmes parages s'élevaient, suivant Denys d'Halicarnasse, des autels de Janus Curiatius et de Juno Sororia, sur lesquels on sacrifiait aux calendes d'octobre. Tout de suite vient à l'esprit le soupçon que l'histoire du triple combat, du meurtre et de son expiation est une légende forgée, comme tant d'autres, pour expliquer de vieux noms ou de vieux rites, dont le sens était depuis longtemps oublié.

Dans une récente et curieuse étude, M. Georges Dumézil s'est efforcé de retrouver ce qu'on peut apercevoir encore de ces antiques fondements (1). A l'origine du roman d'Horace devait se trouver, nous dit-il, un rituel d'initiation guerrière, comme centré sur l'idée suivante : l'exploit magnifique, la victoire éclatante, qui classe le néophyte et le rend digne de sa caste, est accompli dans un transport qui l'entraîne à des actes de fureur dangereuse ; il faut que cette exaltation, militairement nécessaire, mais socialement redoutable, soit calmée, rendue inoffensive pour ceux qu'elle doit servir. De là trois actes de la cérémonie initiatique, et dans la légende, par conséquent, trois épisodes : le combat glorieux, le geste violent et criminel, enfin l'expiation, la « désacralisation », qui « réadapte » le jeune vainqueur « à sa vie et à son milieu ordinaires ». A l'appui de son interprétation l'auteur invoque d'autres légendes indo-européennes, celtes notamment, qui offrent en effet de singulières analogies avec celles d'Horace. Même certains rites pratiqués par les sauvages du Nouveau-Monde semblent inspirés des mêmes conceptions, ce qui donnerait à penser qu'elles remontent fort loin, jusqu'à ces obscures origines où, sans doute, les mentalités primitives se rejoignent toutes.

Evidemment Corneille ne soupçonnait rien de tout cela ; Tite-Live non plus. Qu'importe à l'historien du théâtre de connaître un passé tellement aboli que rien ne s'en retrouve dans les œuvres qui nous intéressent ? En dépit des apparences, il peut importer beaucoup.

Rien d'abord de ce qui touche aux chefs-d'œuvre ne doit nous rester étranger. Pouvoir mesurer la distance qui le sépare d'un vieux mythe passablement brutal et barbare, c'est

(1) *Horace et les Curiaces*, Paris, NRF, 1942, 140 p. pet. in-8°.

comprendre un peu mieux Corneille. Puis il est aventureux d'affirmer que le récit latin dont il s'inspira fut *complètement inventé* pour expliquer des pratiques devenues inintelligibles. Tite-Live ne fit certainement que recueillir une *tradition* qu'il croyait fort ancienne déjà, quelque peu usée par le temps, puisque, dans cette histoire fameuse entre toutes (*neque ferre res antiqua alia est nobilior*), il ne s'étonne pas qu'une incertitude subsiste touchant les noms (*nominum error manet*) et qu'entre deux opinions opposées (*auctores utroque trahunt*) l'une ait pour seul avantage d'avoir plus de partisans que l'autre (*plures tamen invenio qui Horatios Romanos vocent : hos ut sequar inclinat animus*). Il est plus que probable que, dans cette légende élaborée lentement au cours des siècles, des éléments ont subsisté qui venaient du rituel primitif, reconnaissables encore, quoique déformés.

C'est précisément leur déformation, ou, si l'on veut, leur transformation, qui nous intéresse. Les forces de nature magique et surnaturelle, qu'on voit intervenir en des contes analogues chez d'autres peuples, sont remplacées à Rome par « des motivations psychologiques, des calculs et des sentiments humains » ; autrement dit un merveilleux puéril et comme sauvage s'élimine et, de cette gangue, s'extraît une excellente matière dramatique ; on s'explique sans peine qu'elle tenté une imagination théâtrale comme celle de Corneille. Le récit, tel qu'il avait été recueilli au 1^{er} siècle, était déjà presque organisé en tragédie. Que le mythe, pour reprendre les expressions de M. Dumézil, n'ait pas fait, en se « laicisant », une « mauvaise affaire », on s'en aperçoit en comparant sa destinée à celle d'une légende voisine, parente pour ainsi dire, ayant appartenu peut-être au culte de la même *gens* : l'histoire d'Horatius Cocles. Elle s'éloigne moins des récits initiatiques des guerriers celtes, elle est demeurée plus matérielle ; aussi n'a-t-elle pas connu la fortune littéraire : à l'époque où l'autre nous vaut un chef-d'œuvre, celle-ci n'inspire qu'un épisode assez niais de *Clélie*.

Mais le plus curieux c'est qu'en élaborant à son tour cette matière à demi dramatisée déjà, Corneille lui rendit une part de sa valeur symbolique dont l'esprit romain, réaliste et terre à terre, l'avait privée. Cela est surtout visible dans un élément d'origine tout à fait étrange : le personnage de Ca-

mille. Dans les contes celtés, de fort respectables personnes se livrent, pour calmer le jeune guerrier furieux, aux plus impudiques exhibitions ; le héros leur résiste, mais la honte qu'il éprouve devant un pareil spectacle suffit à provoquer un mouvement de faiblesse dont les siens profitent pour s'emparer de lui et le plonger dans une cuve où son feu se modérera. Symbole fruste et barbare du pouvoir nuisible que la Chair et la Femme peuvent exercer contre le délire sacré du combattant ; mais symbole que le rigorisme romain devait trouver choquant au possible. Il l'a spiritualisé en quelque sorte, il en a dégagé « ce conflit de la féminité et de la virilité » qui s'y trouvait inclus. Pourtant la sœur d'Horace, dans le récit latin, n'apparaît qu'un instant pour maudire la victoire de son frère et succomber. Elle a pris, dans la tragédie, une tout autre importance : les tentatives contre Curia nous montrent avec plus d'intensité, de nuances, de profondeur, cet antagonisme de l'amante et du guerrier, l'obstination de l'une, la résistance de l'autre. Corneille surpasse Tite-Live en puissance initiatique, si l'on entend par là le pouvoir de provoquer, soit chez l'individu, soit dans la collectivité, des sentiments qui l'amènent à se dépasser. Mais en cela le poète rejoint le mythe primitif : sans le vouloir, ni même le soupçonner, il retrouve le tuf moral sur lequel repose toute la légende. S'il transforme, il n'introduit aucun élément étranger ; peut-être est-ce pour cela qu'il écrit un chef-d'œuvre.

Même observation pour le personnage d'Horace : Corneille imagine entièrement ses débats contre Sabine, contre Curia, mais que fait-il alors, sinon rendre sensible la progression — d'ailleurs douloureuse — de cet enthousiasme, de cette « fureur guerrière » qui lui donnera la victoire ? Combien d'interprètes oublient, négligent, ignorent cette montée d'exaltation mystique et nous présentent un personnage brutalement, grossièrement farouche, rabaissé au niveau d'un vulgaire sa-breur ! Je voudrais que ceux-là pussent comprendre le sens et la puissance du mythe qu'il incarne. Je ferais volontiers le même souhait en faveur des critiques et commentateurs qui se posent encore, le plus gravement du monde, la question de savoir si Corneille a respecté l'unité d'action, si le dernier acte n'est pas surajouté, si la pièce ne se termine pas avec

le meurtre de Camille. Si l'on tient compte du caractère initiatique de la légende, on voit tout de suite combien ces disputes sont vaines. Il est vrai qu'on reprocherait aujourd'hui plus volontiers à ce dernier acte sa froideur, sa rhétorique de plaidoirie : ce n'est pas moins injuste.

Le *piaculum*, la purification du héros ne saurait être supprimée sans une inadmissible mutilation. Seulement... M. Dumézil me pardonnera de lui chercher cette petite querelle, ce n'est pas chez Tite-Live que j'aperçois cette « magnanime sérénité entre la mort qu'il a fallu donner et la mort qu'il va falloir subir » : c'est chez Corneille et rien que là. Comment la découvrir dans un récit où pas un mot, pas une attitude, ne manifeste Horace ? Ce sont les deux réponses du V^e acte, à son père d'abord, puis au roi Tulle, qui nous montrent Horace calmé, pacifié, nous restituant de la sorte non pas la cérémonie expiatoire, mais l'effet qu'on attend d'elle. Il n'y aurait pas de pire contre-sens que de faire tomber le rideau sur les menaces dont il accompagne son meurtre. Le retour aux sentiments humains, la « réadaptation », à peine indiquée par l'historien, a été bien et justement mise en lumière par le poète ; mais il est curieux, et instructif, de constater que l'intuition de son génie rejoint, cette fois encore, celle des primitifs : ils obéissaient déjà, dans leurs combinaisons de sorcellerie, au même besoin d'équilibre, de rassérèment, de réconciliation de l'individu extraordinaire avec son groupe.

On ne saurait trop recommander la lecture de ce petit livre savant sans pédantisme, aimable, aisé, comme l'œuvre d'un homme qui domine parfaitement le sujet. Nul ne saurait mieux démontrer comment des disciplines en apparence fort éloignées les unes des autres peuvent se rejoindre. Certes le poète eût été bien surpris — et sceptique bien plus encore ! — de s'entendre affirmer que l'histoire d'Horace n'était pas de l'histoire, et qu'un jour, en recherchant les origines de ce conte, ses arrière-neveux trouveraient de quoi mieux comprendre, mieux *sentir* Pierre Corneille ; c'est à cela pourtant qu'aboutit M. Dumézil, et ce n'est assurément pas un mince mérite que celui-là.

MARIE DORVAL ET SES ANCÊTRES

M. René Gaudier vient de publier, aux éditions de la Nouvelle Revue Française, les lettres de Marie Dorval à Vigny rassemblées par son père, Charles Gaudier. C'est là une très précieuse contribution à l'histoire du théâtre romantique, plus spécialement à l'histoire de la pénétration du romantisme en province, en même temps qu'à la biographie de la grande artiste. Car ces lettres furent écrites pour la plupart au cours des tournées qu'elle dut entreprendre pour éteindre ses dettes et apaiser d'implacables créanciers ; elles nous retracent, au jour le jour, les mille et une misères de cette existence errante, mais aussi les triomphes d'*Antony*, de *Chatterton* surtout, que la fougue de l'interprète sut imposer à des publics, pourtant rétifs quelquefois. Et c'est encore un véritable journal de cette orageuse liaison qui mit aux prises, durant sept années, deux êtres assez mal faits pour se comprendre. Nous ne connaissions, jusqu'ici, le drame de leurs amours que par Vigny, témoin suspect : nous pouvons maintenant les entendre tous deux, elle et lui, et tâcher de mettre les choses au point.

L'éditeur des lettres s'y est essayé ; a-t-il réussi ? On ne saurait l'affirmer. Réagissant, d'une façon toute naturelle, contre l'opinion généralement admise, qui donne tous les torts à la maîtresse, sa préface nous montre l'amant sous un jour plutôt défavorable : plus vaniteux que stoïque, et plus égoïste que passionné, Vigny se serait composé, après coup, une attitude avantageuse, mais peu conforme à la réalité. En fait, sa jalousie et ses crises d'indifférence auraient fait souffrir Marie Dorval, autant, sinon plus, que les prétendus écarts de son amie l'auraient torturé lui-même. Le moins qu'on puisse lui reprocher, dans cette affaire, serait d'avoir manqué totalement de sincérité. Tout cela est-il exact ? Le texte des lettres, s'il nous montre une Dorval douloureuse, pantelante de passion, nous laisse apercevoir le désaccord profond, irrémédiable, entre deux natures que tout éloignait l'une de l'autre, alors que le hasard de la vie théâtrale les rapprocha pour leur commun malheur. Est-il encore besoin de prendre parti pour l'un ou pour l'autre, et ne vaut-il pas

mieux chercher à comprendre comment et pourquoi tous deux souffrirent, tous deux se persécutèrent mutuellement, avec la férocité d'une incompréhension réciproque ?

Mais avant d'en venir là, nous voudrions apporter, au très utile commentaire historique reliant ces lettres, quelques compléments, qui ne sembleront peut-être pas inutiles, en particulier sur les origines de cette famille Bourdais, à laquelle appartenait Marie Dorval. Ce qu'en dit M. Gaudier se réduit à fort peu de chose : il paraît se représenter ces « pauvres saltimbanques » sous l'aspect des comédiens de Scarron, le père Bourdais conduisant à pied la charrette sur laquelle sa fille, enceinte et proche de son terme, est cahotée parmi les bagages, la petite Marie venant au monde à l'aube trois jours après. Rien de plus inexact. Une heureuse rencontre a permis d'apporter, sur les ancêtres de la grande actrice romantique, des précisions probablement inédites : un de nos confrères, M. Guyot-Sionnest, qui se rattache aux Bourdais, par les Baptiste et les Monvel, a bien voulu nous communiquer de précieuses archives de famille, qui ont complété des renseignements recueillis au cours d'une longue enquête sur les troupes circulantes d'autrefois.

Dans des feuilletons parus jadis dans *Comoedia*, Felix Bouquet de Monvel avait déjà parlé des Bourdais, d'après des notes manuscrites trouvées dans les papiers de son oncle, Eugène Monvel. Celui-ci pouvait avoir consulté les registres paroissiaux disparus en 1871 ; les renseignements qu'il a fournis concordent bien avec ceux que nous fournissent par ailleurs :

1° Un acte notarié, du 21 janvier 1761, donnant copie de l'acte de baptême de Marie-Geneviève Bourdais, née à Paris, le 16 mars 1703 ; le père est dit Maître-Traiteur, demeurant rue Saint-Séverin.

2° Un acte notarié du 7 décembre 1745 constituant une rente viagère dite tontine en faveur de Anne-Agnès Floquet, veuve de René Bourdais, « officier du roi », demeurant à Paris, rue de la Barellerie, paroisse Saint-Barthélemy.

Ces pièces nous permettent de remonter un peu dans l'ascendance maternelle des Bourdais :

Anne-Agnès Floquet était la petite-fille de Nicolas Pasquier et de Françoise Le Sueur ; leur fille Marie-Madeleine avait

épousé en premières noces Jean Floquet, « bourgeois », mort en 1671, et en secondes noces (à Paris, le 4 septembre 1673) René Ventroux, maître d'hôtel.

Anne-Agnès Floquet, née à Paris le 24 novembre 1671, épousa René Bourdais, maître traiteur, lequel était peut-être originaire d'Angers. Sa sœur Marie était mariée à Jacques Bonnin, marchand pelissier dans cette ville, où naquit, pendant une « absence » de son père, Marie Bourdais, qui devait épouser un jour Baptiste l'Ancien.

De René Bourdais et d'Agnès Floquet naquirent deux enfants :

Marie-Geneviève, née à Paris, le 16 mars 1703, épousa Pierre Richard, marchand papetier ; elle survécut à son mari et mourut en 1762, sans postérité.

Nicolas, né à Paris, le 13 avril 1707. Il eut de nombreux enfants, et, sans doute, une vie assez mouvementée, fort difficile à reconstituer.

En 1709, René Bourdais était établi traiteur à l'enseigne du Gros Chapelet, rue Saint-André, paroisse Saint-Séverin, qui est aujourd'hui la rue Saint-André des Arts. Situé en plein quartier latin, à deux pas aussi de la rue des Fossés Saint-Germain, aujourd'hui rue de l'Ancienne Comédie, par qui l'établissement était-il fréquenté ? des étudiants ? des gens de lettres ? des acteurs ? Le petit Nicolas fut-il séduit par les doctes controverses au point d'abandonner les fourneaux paternels pour une profession plus « intellectuelle », ou bien aurait-il admiré de bonne heure certains joyeux convives au verbe sonore, au geste large, aux allures de grands seigneurs, même sous des habits un peu râpés, sans compter de jeunes dames bien gracieuses, malgré quelque liberté d'allure ou quelque énergie d'expression ? Bref, le fils du maître-queux devint-il libraire ou comédien ? Libraire, disent quelques pièces. Comédien, disent les vraisemblances. Et nous voici en plein mystère.

Sur l'acte de baptême de sa fille Marie à Angers (3 avril 1742), il est dit « libraire » ; mais il est absent et, d'autre part, on ne retrouve pas son nom parmi les libraires de la ville. Il ne s'est pas marié en France, mais en Hollande, à « la Haye le Comte » (traduction littérale du hollandais *'S Gravenhage*), le 7 octobre 1736, en l'église des Carmes

déchaux. Que faisait-il là-bas ? Le commerce des livres ? ce n'est pas impossible, mais ce n'est pas certain. Qui était sa femme ? Nous en sommes réduits aux conjectures.

Par les documents français, nous savons seulement qu'elle s'appelait Jeanne ; mais son nom de famille a subi les plus étranges déformations : l'acte de baptême de Marie (Bourdais 1^{re}) donne *Forsac* ; l'acte de mariage et l'acte mortuaire de la même donnent respectivement *Rigot-Fortac* (signature : *Rigo-Fortac*) et *Rigtfortac*. Eugène Monvel donnait encore d'autres orthographes ! La confraternelle obligeance de M. Fransen, pour qui les troupes françaises de Hollande n'ont guère de secrets, nous a permis d'apercevoir une lueur à travers cette obscurité. Notre Vice-Président d'Honneur a bien voulu fouiller les Archives Municipales de La Haye, et il y a retrouvé, à défaut d'un acte de mariage, cette brève mention au « Legger » (Registre des mariages) commencé le 6 janvier 1732 :

« Nicolas Bourdais, jeune homme, né en France, a épousé : Jeanne Rigaud, jeune fille, née en Allemagne. Date du mariage : 8 octobre 1736. »

Née en Allemagne ! Mme Nicolas Bourdais ne serait-elle, d'aventure, que la fille d'un de ces nombreux comédiens errants qui, dans les premières années du XVIII^e siècle, cherchaient à l'étranger une subsistance qu'ils ne pouvaient plus trouver en France ? Une autre circonstance rend cette hypothèse fort séduisante : ce mystérieux nom de Forsac, massacré par nos scribes et non mentionné par le registre hollandais, ne serait-il pas tout simplement une corruption de l'allemand *Vorsager* (le souffleur) ? Dans l'espèce de sabir franco-germanique que devaient parler ces comédiens errants, le père de Jeanne Rigaud aurait-il été surnommé, à cause de ses fonctions ou pour le distinguer d'un homonyme, Rigaud le Souffleur ? Le scribe hollandais, qui comprenait le mot, a négligé ce sobriquet, mais Rigaud l'a conservé et sa fille a pu croire que c'était un nom de famille.

Il n'est donc pas établi, mais il paraît fort probable, que Jeanne Bourdais, née Rigaud, était fille de comédien, ou de quelque « suppôt de théâtre », et sans doute comédienne elle-même. Serait-elle apparentée à la Dlle Rigault, danseuse, signalée à Lille, de 1718 à 1725, par Lefebvre (*Hist. Th. Lille*, I, p. 220) ? Nul indice ne permet de l'affirmer.

Nous retrouvons Nicolas Bourdais, et sa femme, à Calais, le 31 juillet 1759, lors du mariage de leur fille avec un des Baptiste ; il est dit alors : « cy-devant libraire » — quand donc avait-il abandonné la profession, pourquoi, et pour quelle autre ? Le 18 juin 1761 il est parrain de son petit-fils à Bordeaux et se dit alors « imprimeur » (Arch. Mun. Bordeaux, GG, reg. 793, acte 691) ; serait-il possible de contrôler cette affirmation ? Le 4 mai 1780, il est encore parrain, à Reims, de sa petite-fille Cécile-Catherine. A cette époque il a 73 ans : voilà un vieillard bien itinérant ! Il a tout l'air de suivre depuis de longues années les comédiens, mais à quel titre ? On ne voit pas qu'il ait joué nulle part. Aurait-il été le factotum, le fourrier, l'homme d'affaires de la troupe ?

D'autres faits nous donnent à penser que les enfants de Nicolas Bourdais furent en réalité des enfants de la balle. Lorsque Marie épouse, avec le consentement de ses parents, le comédien Anselme Baptiste, elle a 17 ans ; elle en a 19 quand elle joue à Bordeaux, les reines dit Lyonnet. Ce devait être « un beau brin de fille », car l'emploi exigeait de la prestance ; mais il exigeait aussi du métier, de l'autorité, surtout devant un public redoutable. La jeune femme devait donc avoir commencé son apprentissage de très bonne heure.

Elle aurait eu, selon Félix Boutet de Monvel, deux frères, dont l'un aurait été comédien également. Celui-là était appelé Bourdais jeune, ce qui suppose l'existence d'un Bourdais aîné, qui n'aurait laissé aucun souvenir. Remarquons d'abord que ce raisonnement est inexact, et même assez surprenant sous la plume d'un homme de théâtre : à quoi bon distinguer ainsi les deux frères, s'ils n'avaient joué l'un et l'autre ? Par conséquent, au lieu d'écrire : « Il (Nicolas Bourdais) eut vraisemblablement trois enfants, et deux, le frère et la sœur, furent comédiens », il aurait fallu dire : « Il eut *au moins* trois enfants, qui furent *tous* comédiens. » Ce qui donne à penser, une fois de plus, qu'ils étaient nés dans la profession.

Mais les actes et les traces laissés en province par les Bourdais nous autorisent à dire que Nicolas eut au moins *quatre* enfants, et peut-être cinq, dont un seul ne monta pas sur les planches : Marie-Magdelaine, qui fut l'héritière de sa tante Marie-Geneviève, veuve Pierre Richard, et la marraine de son neveu, Nicolas Anselme (Baptiste aîné) ; elle n'était

pas à Bordeaux lors du baptême, et l'acte mentionne qu'elle fut représentée par Marie Giraud. D'autre part, au mariage de Marie Bourdais signe comme témoin son frère Ambroise Marie ; selon toute apparence, il faisait également partie de la troupe. Or un Bourdais joue à Lyon dès le 23 novembre 1758 (Distr. du *Retour des Grenadiers*, Coll. Rondel) ; c'est fort probablement l'ainé de la famille. Il ne pouvait guère avoir alors beaucoup plus de 21 ans : c'était peu pour jouer dans une ville qui n'acceptait pas volontiers les novices ; il avait dû, lui aussi, débiter fort jeune.

Bourdais était encore à Lyon en 1761-62, dans la troupe Rosimond Parmentier (Vallas, *Un siècle de mus. et de th.*, p. 304) ; il épousa sa camarade, Mlle Antoni, que nous rencontrons à Lyon dès le 22 septembre 1757 (Distr. du *Public Vengé*, Coll. Rondel) et qui partit pour La Haye, sans doute après la clôture (27 mars 1762), car elle avait déjà rejoint les Pays-Bas le 23 avril (Fransen, *Comédiens fr. en Holl.*, p. 331). Elle jouait encore sous le nom d'Antoni en juillet et n'est désignée sous celui de Bourdais que dans l'*Observateur des Spectacles* du 11 janvier 1763 ; le mariage aurait-il été célébré dans les quatre ou cinq derniers mois de l'année 1762 ? Cependant M. Fransen n'en retrouve pas trace dans le registre de 1761-66 : remonterait-il plus haut et aurions-nous des chances de le retrouver dans quelque paroisse lyonnaise ?

En revanche, le même registre porte, au f° 96 v° : « Pietre Nicolas Bourdais, jeune homme, né à Paris, a épousé : Maria Theresia Missoli, jeune fille née à Nantes. Date du mariage : 1^{er} janvier 1764. » Voilà donc un autre Bourdais, vraisemblablement le Pierre Bourdais qui joua de 1766 à sa retraite, en 1799, à Saint-Pétersbourg (R. Aloys Mooser, *l'Opéra-Comique français en Russie au XVIII^e siècle*, p. 14 sq.). Sa femme est probablement apparentée au Missoli (ou Mysoli) « titulaire du privilège pour toute la Bretagne », dont les représentations sont autorisées le 3 janvier 1725, et qu'on retrouve à Rouen le 4 juillet 1729 (Destranges, *Th. à Nantes*, p. 36 ; Gosselin, *Simple notes...*, p. 25). Mais le curieux, c'est que les registres de La Haye portent, à la date du 8 février 1739, la mention d'un mariage, célébré à l'église catholique de l'Assendelftstraat, entre Geoffre (Geoffroy ?) Anthony « jeune homme de Toulouse » et Marie Missoly « jeune fille de Nantes » : voilà

donc des familles qui devaient se connaître de longue date et qui s'allièrent les unes aux autres durant deux, et probablement trois générations successives. C'est là un trait de mœurs de ce petit monde fermé, qui mérite d'être noté.

Nous ne savons malheureusement rien de Marie-Thérèse Bourdais-Missoli ; peut-être mourut-elle jeune et peu de temps après son mariage, car M. Mooser nous apprend que la femme de Pierre Bourdais se nommait Clairon Brochard : c'était sans doute sa seconde femme. En tous cas, les Bourdais et les Brochard se connaissaient depuis longtemps eux aussi. Un François Brochard jouait à La Haye le 26 novembre 1753, puis dirigea le théâtre d'Amsterdam en 1754, avec Deshayes, Caméli et Corbin (Fransen, *o. c.*, p. 355 et 358) ; en 1755, la troupe Brochard, Corbin et Cl^o était autorisée à jouer à Bayonne (Foltzer, *Au temps jadis de Bayonne*, 2^e série, p. 126). Comment est-elle arrivée là ? Par mer, selon toute apparence : il y avait alors un trafic très actif entre Bayonne et la Mer du Nord ; soit dit en passant, les papiers de la police des ports nous fourniraient peut-être, sur les voyages de comédiens, quelques indications précieuses : nous signalons à l'attention des chercheurs cette source, qui ne paraît pas avoir encore été utilisée.

Les Brochard semblent s'être fixés pour quelques années dans la région. On retrouve deux Brochard, danseur et danseuse, à Toulouse en 1756 (Distr. de *la Fontaine de Jouvence* Coll. Rondel) ; un Brochard acteur à Marseille en 1760 (Distr. de *la Marseillaise*, *ibid.*) et, en 1761-62, dans la troupe Rosimond-Parmentier, celle dont faisaient partie Bourdais aîné et Mlle Antoni ! Brochard partit également pour La Haye ; il jouait les valets, et *l'Observateur des Spectacles* (11 janvier 1763) fait de lui le plus grand éloge : « Il joue parfaitement ; c'est la nature embellie par l'art. » En juillet 1762, il prend la direction de la troupe, avec Dalainville pour associé à partir d'avril 1763. Il avait alors un fils, danseur dans la troupe d'enfants de Baron, puis premier danser en partage dans la troupe de son père. Clairon Brochard jouait l'opéra-comique (*Observ. des Spect.*, 22 février 1763) ; elle suivit son père en Russie, en février 1770, et elle y retrouva Pierre Bourdais, engagé là-bas depuis quatre ans. Brochard père se retira en 1792, Mme Bourdais-Brochard en 1796 et son mari

en 1799 (Mooser). On retrouve un acteur (chanteur bouffon) portant le nom de Brochard, à Valenciennes en 1778 (*Journal des Théâtres*, p. 257) ; à Mâcon, en 1780 et 1781, dans la troupe Valville, où il joue les Crispins, marquis ridicules, manteaux et grimes ; sa femme jouait les secondes soubrettes (Arch. Dép. Somme C 1551). Un Brochard reçoit un ordre de début à la Comédie-Italienne, le 1^{er} octobre 1784 (Arch. Opéra, Reg. Op.-Com. n° 6) ; un autre (René Brochard) était à Bordeaux le 16 avril 1787 (Fransen, *o. c.*, p. 372) et s'y trouvait encore en 1792-93 (Lyonnet, *Dict. des Comédiens*).

Reste un troisième Bourdais, dont la carrière paraît avoir été assez obscure : Antoine, dit Bourdais jeune. Est-ce lui que M. Fransen découvre à Caen dès 1762 (*Com. fr. en H.*, p. 333) ? Est-ce lui qu'on rencontre à Laon en septembre 1773 (Arch. Comédie Française, q' 2^e rangée) ? est-ce lui, ce régisseur d'une troupe Carré, qui avait exercé auparavant la régie du théâtre d'Avignon ? « C'est, écrit à son sujet le marquis de Roque à Boyer-Brun, de Nîmes, en 1787, le moins fripon des huit qui me sont passés par les mains. » (Lettre autog. comm. par M. Ferdinand Boyer.) En 1792, nous dit F. Boutet de Monvel, il faisait partie de la troupe du Marais. Mais d'où venait-il à ce moment ?

En 1789-90, il y avait à Lille un Bourdais jouant les financiers ; sa femme jouait les jeunes premières et sa fille les rôles d'enfant (Lefebvre, *Hist. du Th. à Lille*, II, p. 61). Tout naturellement on songe à Bourdais fils, qui jouait, en février 1782, à Marseille, un petit rôle dans *Psyché esclave de l'Amour*. (Coll. Rondel) : c'était, évidemment, un jeune, sa femme, sans doute jeune aussi, et ils pouvaient, à la rigueur, avoir une enfant en âge de débiter sept ans plus tard. Mais voyons les difficultés !

L'emploi des financiers exigeait un acteur « étoffé » et Bourdais fils était petit et fluët ; il avait, paraît-il, conservé en 1806, un fâcheux accent provençal (marseillais serait sans doute plus exact) : cela ne peut provenir que d'un séjour prolongé dans le Midi ; sans nul doute l'acteur s'en serait débarrassé, s'il avait joué dans le Nord sept ans auparavant. S'il l'avait conservé, c'est, vraisemblablement, qu'il était venu directement de Marseille à Paris.

Mais son père, qu'on appelle toujours Bourdais jeune, bien

qu'il approche de la cinquantaine, a sans doute, bien plus qu'un jeune homme, le physique du « financier » ; sa fille, née en 1781, était d'âge à faire ses premiers pas sur les planches. Tout porterait à croire que le Bourdais de Lille est Antoine Bourdais, comme l'assure la tradition de la famille. Un point demeure néanmoins obscur : si elle était la mère du Bourdais de Marseille, Mme Antoine Bourdais aurait été, en 1789, une jeune première un peu mûre : Marie Bourdais II serait-elle seulement la demi-sœur du Bourdais de Marseille ? Ce n'est pas invraisemblable... encore faudrait-il retrouver la trace du second mariage d'Antoine Bourdais.

A tout hasard, nous signalerons une coïncidence qui ne paraît pas tout à fait négligeable : la mère de Marie Bourdais II se nommait Françoise Barrière : or nous avons eu l'occasion de signaler, à propos des Clavel, une famille Barrier (ou Barrié), dans laquelle le prénom de François est traditionnel ; cette famille a hanté les Pays-Bas, comme les Bourdais, Françoise *Barrière* était-elle en réalité une *Barrier* ? Les actes d'état-civil de l'ancien régime défigurent si fréquemment les noms propres ! Cet indice, quelle qu'en soit la valeur, mérite, faute de mieux, qu'on le recueille.

Voilà donc une énigme encore et ce n'est pas la dernière. Comment se fait-il qu'en 1792 Bourdais jeune revienne seul à Paris ? comment se fait-il qu'on n'entende plus parler de sa femme ni de sa fille ? pourquoi Marie Bourdais II, fille et nièce de comédiens influents, traîne-t-elle dans les théâtres de petites villes une existence misérable ? C'est à Lorient que naît la petite Marie Thomase, la future Marie Dorval ; sa mère avait dix-sept ans ! C'est à Bayonne qu'elle chante, à treize ans, les « troisièmes amoureuses » ; c'est à Strasbourg que Potier la découvre et l'amène à Paris. Comme nous aimerions connaître en détail cette enfance, misérable et douloureuse de la grande artiste ! L'histoire, si nous pouvions la reconstituer en entier, ne commencerait-elle pas par un drame poignant et banal ? Le ménage mal assorti d'un comédien grisonnant, jaloux peut-être, et d'une comédienne trop jeune, légère probablement, à tout le moins coquette ; un jour, la rupture : la mère s'enfuyant avec son enfant ; le père implacable, sans doute parce qu'il n'est pas sans reproche, rayant de sa mémoire et de son cœur les deux fugitives, dont l'une

pourtant n'est qu'une victime et les deux femmes usant à l'aventure leur vie gâchée... Le souvenir de toute cette misère morale revenait à Marie Dorval, elle l'a écrit elle-même, aux moments où la puissance de son pathétique soulevait une salle entière ; serait-il sans intérêt de connaître plus exactement l'histoire de cette enfance ?

Signalons encore deux documents auxquels on n'a pas accordé jusqu'ici toute l'attention qu'ils méritent : l'acte de naissance et l'acte de mariage de Marie Dorval. Nous nous proposons de les publier en 1940, lorsque notre Bulletin dut cesser de paraître ; aujourd'hui cette publication ferait double emploi avec une brochure de M. René Maurice, parue à Lorient (voir *Bibliographie*, n° 151) et qui donne, selon une excellente méthode, le *texte intégral* de ces actes. Nous pouvons donc nous borner ici à deux remarques.

La première, c'est que Joseph Charles Delaunay, qui reconnaît la petite Marie pour sa fille, est dit fils de Joseph Charles Delaunay et de Marie Deshayes. Or Delaunay et Deshayes sont deux noms qui se rencontrent souvent parmi le personnel comique du XVIII^e siècle. Un Delaunay faisait partie, en 1773, de la troupe d'Amiens ; serait-ce le grand-père de Marie, et descendrait-elle, de ce côté aussi, d'une autre lignée de comédiens ?

La seconde remarque porte sur son acte de mariage. On admet généralement qu'elle aurait épousé Allan, dit Dorval, après avoir perdu sa mère, et pour ainsi dire, dans son désarroi d'orpheline : c'est la version donnée par Lyonnet et acceptée par M. Gaudier. Elle est pourtant inacceptable : le mariage fut célébré à Lorient, le 12 février 1814, en l'absence de Joseph Charles Delaunay, dont on était sans nouvelles « depuis plusieurs années », mais la « dame Marie Bourdais » était « *présente et consentante* ». Pourquoi avait-elle marié sa fille, si jeune, à un pauvre maître de ballets d'une obscure troupe de province ? Se savait-elle atteinte d'un mal qui ne pardonnerait pas et voulait-elle ne pas laisser sa fille livrée à elle-même ? Ou, plus prosaïquement, le mariage aurait-il été nécessaire ? La date de la naissance de Gabrielle Allan-Dorval, la fille aînée de Marie, pourrait donner quelque lumière là-dessus, mais nous ne la connaissons pas.

Cela dit sur les ascendants et la jeunesse de l'artiste, ve-

nons-en à la question essentielle : celle de sa conduite à l'égard de Vigny. Non que nous prétendions prendre parti : ce serait une impertinente présomption. Il faudrait, avant de juger, relire avec une attention méticuleuse la correspondance de Vigny à cette époque et tous les autres témoignages contemporains. Ce serait un travail de longue haleine, qui ne saurait trouver place ici ; remercions seulement M. Gaudier d'en avoir fourni les éléments, avec le texte des lettres de Marie et les utiles notes qui l'accompagnent. Tout au plus pourrions-nous risquer à donner une simple impression.

Donnons plutôt celle — assez sévère — de M. R. Maurice dans sa brochure sur le théâtre de Lorient, et celle — plus exactement nuancée, à notre avis — de son ami, M. Charles Chassé. M. Maurice ne croit pas que Marie ait « vraiment aimé Vigny » ; « Elle vit en lui son poète, l'homme de lettres déjà illustre qui devait écrire des pièces de théâtre pour sa gloire ; elle fut peut-être attirée un moment, elle, la fille du peuple, par ce gentleman aux manières caressantes et distinguées, qui manifestait à son égard une véritable passion. Il l'aima en effet. C'est peu dire, il l'adora ; il l'adora terriblement, jalousement, sensuellement. Peut-être n'aima-t-il qu'elle ».

Et plus loin : « Elle arrivait vers lui, fatiguée, blasée, ayant déjà roulé sur toutes les routes de la vie, jeune encore, mais vieillie avant l'âge, à la fois capricieuse, farouche, vulgaire et gamine, effrontée, rieuse, mélancolique et tendre, incapable de le comprendre, sachant seulement lui offrir en passant ces joies sensuelles qui bouleversaient les sens du poète sans jamais contenter son âme. Aussi quand Vigny s'aperçut un jour qu'il était méconnu, il mesura, du haut de sa tour d'ivoire, l'abîme qui s'entrouvrait chaque jour plus grand entre son rêve et la réalité. Il souffrit atrocement, mais silencieusement, comme le loup dont il a glorifié la mort dans un de ses plus beaux poèmes. »

Les lettres publiées par M. Gaudier ne permettent pas d'accepter sans quelque atténuation ces dures paroles : il serait difficile d'y trouver de la « gaminerie », encore moins de la « vulgarité » ou de l'effronterie. Si elle est « fatiguée... vieillie avant l'âge... », c'est qu'entre les intrigues de coulisses qui barrent le chemin à son talent et les créanciers qui

la poursuivent sans relâche, elle mène une existence à la fois déprimante et harassante : le journal de route qu'elle adresse à son amant nous permet de mesurer l'effort physique vaillamment accepté par elle et qu'elle poursuit jusqu'à l'extrême limite de ses forces. Elle ne comprit pas Vigny ? En tous cas, elle fut sur la scène son interprète magnifique, et dévouée. On pourrait plutôt se demander si Vigny le comprit bien et en éprouva quelque reconnaissance.

Il ne découvrit pas « un jour » qu'il était « méconnu » : les lettres de sa maîtresse prouvent assez qu'il fut, dès le premier jour peut-être, un amant d'humeur difficile, facilement accessible aux soupçons jaloux, acceptant avec une condescendance de grand seigneur l'adoration de cette « femme du peuple ». Elle ne lui donna peut-être que des « joies sensuelles » — avec d'amples satisfactions d'amour-propre toutefois —, mais lui demandait-il autre chose ? Il est vrai que les lettres de sa maîtresse expriment à chaque page une passion fougueusement charnelle, et le vrai reproche qu'on pourrait adresser à Marie Dorval, c'est d'avoir été une amoureuse encombrante, excessive, indiscreète, manquant de mesure, toujours prête à confier au papier, avec une parfaite impudeur, le souvenir de ses nuits ; c'est en cela peut-être, et rien qu'en cela, que sa nature « peuple » se trahit. Mais cela choquait-il Vigny, lequel fut tout le contraire d'un chaste ?

M. Gaudier l'appelle crument « un érotomane » ; évitons ces mots brutaux et déplaisants, mais reconnaissons que le tempérament du poète était peu « séraphique ». M. Charles Chassé donne probablement une note plus juste en parlant d'une « sensibilité sexuelle... d'origine nerveuse et quasi-maladive », en rappelant un mot de Charcot : « Les nerveux se cherchent », en notant cette « nervosité fébrile » de l'actrice, qui fut sans doute, pour le poète, un de ses charmes, mais qui, pourtant, fut la cause de la rupture, après avoir occasionné tant d'orages durant sept ans. Car les nerveux cherchent tour à tour l'excitation et la solitude : ceux dont ils ne pouvaient se passer les excèdent et les irritent, et ils se plaignent alternativement de l'indifférence et de l'importunité. C'est probablement de ce côté qu'il faut chercher la clé de ce douloureux roman. Ne perdons point le temps à décider de quel côté furent les torts ; ne nous demandons même pas

s'ils furent réciproques. Rien de plus vain que ces faciles condamnations rétrospectives. Mieux vaut ne garder, pour ces deux grands artistes, qu'un souvenir apitoyé : s'ils souffrirent l'un par l'autre, c'est l'un par l'autre qu'ils sont glorieux.

NOTES ET DOCUMENTS

Un précieux inventaire

Marius Sépet, dont on n'a pas oublié les travaux sur notre ancien théâtre, prit la peine de dresser un catalogue de tous les ouvrages dramatiques français que contient le département des manuscrits de la Bibliothèque nationale. Cet inventaire, qu'il acheva en 1912, forme six volumes in-8° ; ils sont conservés dans la salle de lecture des manuscrits, au bureau des bibliothécaires. Ils se divisent en trois sections, à l'intérieur desquelles Sépet a suivi l'ordre du fonds français et du fonds des nouvelles acquisitions françaises (le tome III fait suite au tome IV : le relieur a dû faire une erreur de numérotation). 1^{re} section : documents sur le théâtre (tomes I-IV) ; 2^e section : mystères, farces, moralités, etc... (t. V) ; 3^e section : tragédies, comédies, opéras, etc... (t. VI). Pour un certain nombre de manuscrits, Sépet renvoie à un catalogue in-4° qu'il avait dressé sur le même plan en 1893-95 et qui porte les n^{os} 488 (inventaire du fonds français depuis le n^o 9228) et 488 *bis* (inventaire des nouvelles acquisitions françaises).

Ce probe et modeste érudit a procédé à un dépouillement minutieux : pièces de théâtre, ballets, mascarades, entrées princières, processions, représentations scolaires, jeux de la Basoche, dialogues en vers, marionnettes, noëls, arrêts du Parlement, pamphlets contre les pièces ou les acteurs, il a tout noté. Pour les catalogues manuscrits des bibliothèques privées, il prend soin d'indiquer les feuillets où sont mentionnées des œuvres dramatiques. En attendant que l'Etat ou un Mécène fasse dresser les tables de ce catalogue et le fasse imprimer, les historiens du théâtre auront profit à le consulter.

Acte relatif à la famille Gardel

Extrait des registres de la paroisse Saint-Marcel de Metz (Archives Municipales de Metz, GG 110-979) :

L'an mil sept cent cinquante cinq, le huit avril, est née et a été baptisée l'onze du même mois et de la même année, Marie-Françoise-Lucie, fille légitime de Sr. Claude GARDEL, directeur des ballets du spectacle et de Jeanne DARTENAY, son épouse. Elle a eu pour parrain Messire Louis de Boulene, Lieutenant-Colonel de Cavalerie et Chevalier de l'Ordre militaire de Saint-Louis, et pour marraine Dame Marie-Françoise-Lucie Dammartin, épouse de Monsieur de Villemont, Trésorier des troupes du Roy, qui ont signé avec nous.

(Signé) : Dammartin de Villemont, Boulene, Lhuillier, administrateur.

Jeanne Gardel-Dartenay était également actrice à Metz, au moins depuis la reprise de Pâques 1754 (22 avril). Une pièce des Archives du Ministère de la Guerre (Section historique, 3396, n° 484) mentionne le renouvellement de son engagement dans la première moitié de décembre 1754.

Elle appartenait sans doute à la famille des comédiens qu'on rencontre durant tout le siècle, sans qu'on puisse préciser, jusqu'à présent, leurs rapports de parenté.

— Dartenay (sans prénom), acteur à Munich au début de 1702, venant de Bruxelles (Karl Trautmann, *Jahrb. für Münschner Gesch.*, 1888, p. 233) ;

— Dartenay (François), se disant âgé de 33 ans, dépose à Lyon dans une enquête, le 8 mai 1710 (Vallas, *Un Siècle de Théâtre et de Musique à Lyon*, p. 91) ;

— Artenay (sans prénom), débute à la Comédie-Française, le 4 mai 1712, et n'est pas reçu ; joue à la Foire en 1715, dans la troupe Saint-Edme, « et ensuite dans les troupes de province » (Frères Parfaict, *Dict. des Th. de Paris*) ;

— Darthenay (sans prénom), acteur à Lunéville en 1723 (Albert Jacquot, *Essai de répertoire des artistes lorrains*, p. 11) ;

— Dartenay (sans prénom), acteur à Munich à partir de 1729, mort à Munich en 1733 (Trautmann, p. 266, 269, 331, n° 479) ;

— Dartenay (Louis), chef de troupe à Saint-Quentin, où il reçoit, le 9 août 1743, l'autorisation de jouer à Amiens (Arch. Mun., Amiens, FF 1308) ;

— Arthenay (sans prénom), acteur à Douai, 6 décembre 1778 (Arch. Com. Franç. q' 2^e rangée).

Quant à la petite Marie-Françoise-Lucie, ne serait-ce pas cette sœur de Gardel qui mourut au début de décembre 1828 (Ch. Maurice, *Hist. anec. du Th.*, Paris, 1856, in-8°, T. I, p. 410) ?

Les biographes des frères Gardel ne donnent sur leur naissance, leur famille et leur jeunesse, que des renseignements vagues et peu sûrs. L'ainé, Maximilien, serait né à Manheim en 1741, et n'aurait débuté à l'Opéra qu'en 1769 (Janine Klotza, *La Danse immortelle*, feuilleton de la *France musicale*, 3 et 12 juillet 1924) : où dansa-t-il auparavant ? Le second, Pierre-Gabriel, serait mort, selon Ch. Maurice qui le connaissait personnellement, le 9 novembre 1840, âgé de quatre-vingt-deux ans (o. c., T. II, p. 204) ; il serait donc né en 1758. Mais le baron de Contenson (*Carnet historique et littéraire*, avril-juin 1901) le fait naître à Nancy, en 1754, de Claude Gardel, maître de ballets du roi Stanislas ; il n'indique pas le nom de la mère, peut-être parce qu'il n'a pas eu d'acte sous les yeux.

Comment décider entre Charles-Maurice et lui ? Le registre messin nous confirme seulement ce que nous apprenaient les Archives de la Guerre : les Gardel étaient à Metz pendant le second semestre de 1754, et si Pierre-Gabriel est né cette même année à Nancy, ce ne peut être que pendant les quatre premiers mois, ce qui limite assez étroitement les recherches.

Mais l'acte reproduit ci-dessus fournit tout de même une présomption de plus en faveur de la date 1758. Il est peu vraisemblable que Claude Gardel ait été maître de ballets des spectacles de Metz après avoir été à la cour de Stanislas ; à tout le moins aurait-il fait rappeler, dans l'acte de baptême de sa fille, des fonctions qui ne pouvaient manquer de lui conférer un certain prestige. Ou bien il était venu de Nancy à Metz à la suite d'une disgrâce qu'il valait mieux ne pas ébruiter, et, dans ce cas, il est assez surprenant qu'on le retrouve à l'Académie Royale de Musique en 1760.

Ce n'est pas la seule invraisemblance à laquelle se heurte

la date 1754. Pierre-Gabriel débute à l'Opéra en 1774 : il aurait donc eu vingt ans ; un danseur débutait ordinairement plus jeune, quand sa famille avait déjà pris pied dans la maison.

Mais l'invraisemblable est parfois le vrai. Souhaitons qu'un chercheur nancéien puisse recouvrir la pièce décisive dans quelque registre paroissial de la ville, car c'est probablement là qu'elle se cache.

Documents sur le Théâtre de Valenciennes

Les Archives de la Comédie-Française possèdent (Carton q 6 2^e rangée) un lot de 10 affiches datées et un lot de 16 billets d'invitation que les comédiens portaient à domicile pour prier les notables d'assister aux représentations données au bénéfice d'un artiste. Ces billets sont également datés par jour, quantième et année, sauf trois où l'année manque ; mais on peut la rétablir avec certitude.

La plus ancienne affiche est du 15 octobre 1776 ; la plus récente est du 4 février 1781. Parmi les billets d'invitation, un est de 1777, un de 1778 ; un de 1780, six de 1781, quatre de 1782. Les trois où la date est incomplète sont :

1^o Une invitation au bénéfice de Mlle Saint-Quantin, annoncé pour le « samedi 23 mars » ; le 23 mars tombait un samedi en 1776 et 1782 ; mais le 23 mars 1782 était la veille des Rameaux : on n'aurait pas mis une représentation à bénéfice le jour de la Clôture. Il faut donc rétablir : samedi 23 mars 1776, et considérer ce billet comme le plus ancien de la série.

2^o Une invitation au bénéfice de Deschamps, annoncé pour le « mercredi 8 avril », avec le concours de Mlle Dinezzi. Le 8 avril tombait un mercredi en 1772 et 1778 ; mais, comme on donne à cette représentation *la Fausse Magie*, qui est de février 1775, le billet ne peut être que de 1778.

3^o Une invitation au bénéfice de Ponteuil, annoncée pour le « vendredi 9 mai ». Le 9 mai tombait un vendredi en 1772 et 1778 ; mais il serait assez étrange que ce billet seul fût antérieur de quatre ans au plus ancien de la série ; selon toute apparence il est contemporain des autres et doit se rapporter à l'année 1778.

En définitive la série se répartit de la manière suivante : un billet de 1776, un de 1777, trois de 1778, un de 1780, six de 1781, quatre de 1782. Elle est donc exactement contemporaine des affiches.

Aucun de ces billets n'indique la ville où furent données les représentations annoncées, mais tous proviennent de la même imprimerie : des lettres ornées sont identiques, de même que l'encadrement, un filet double, avec une fleur de lys aux angles. Tous étaient donc destinés à la même ville, et cette ville est Valenciennes.

En effet, au bénéfice de Montainville et de sa fille, le 14 mars 1781, jouent Mme Crécy et Mlle Lerh (*sic*) ; or la troupe Lehr et Crécy a séjourné à Valenciennes *au moins* du 16 octobre 1780 au mois de mars 1781, et elle y est probablement restée jusqu'à la clôture du 7 avril : le 3, on joue au bénéfice de Mme Dargonne « mère de Mme Crécy ». Une preuve du même genre nous est fournie par le bénéfice Deschamps : nous avons vu qu'il ne pouvait être daté que de 1778 ; or nous savons, par le *Journal des Spectacles*, que Deschamps, cette année-là, jouait à Valenciennes et qu'il y avait dans la troupe deux sœurs Dinezzi, jouant l'une les seconds rôles et l'autre les soubrettes.

Aucune indication ne permet de situer les affiches avec la même certitude, mais il est néanmoins probable qu'il faut les attribuer au même théâtre. L'encadrement est identique pour toutes, ce qui indique suffisamment qu'elles ont toutes été imprimées dans la même ville ; cette ville est une ville du Nord, autre que Lille, mais proche de Lille, puisque Dogny, acteur de Lille, y vient jouer en représentation extraordinaire, abonnement suspendu, le 3 décembre 1780. Or le 19 janvier 1781 on jouait à Valenciennes au bénéfice de Dogny, comme cela se faisait couramment au passage d'une « vedette », à la fin de son séjour.

Il convient également de relever la formule : « Par Permission » en tête des affiches : on mettait d'ordinaire : « Par Permission des Magistrats », mais, dans beaucoup de villes, en particulier dans les garnisons du Nord, les gouverneurs militaires prétendaient avoir seuls le droit d'autoriser les représentations ; dans certaines villes la lutte fut très vive entre l'autorité civile et le commandant de place, et on mit sur les

affiches : « Par Permission » pour ne préjuger en rien des droits de l'un ou de l'autre. Or Valenciennes fut précisément une des villes où la rivalité des bourgeois et des militaires causa le plus d'incidents.

Subsidiairement on peut observer qu'il serait assez étrange que deux séries documentaires exactement contemporaines se trouvassent réunies alors qu'elles proviendraient de sources différentes. Il est plus naturel de supposer qu'elles ont été classées ensemble parce qu'elles avaient été versées ensemble et qu'elles avaient la même origine.

Quels enseignements nouveaux apportent ces documents ?

Tous d'abord ils nous renseignent sur le répertoire joué à Valenciennes entre 1776 et 1782, époque pour laquelle le livre d'Hécart ne donnait que des indications vagues. Ce complément est d'autant plus précieux qu'à l'heure actuelle on peut considérer comme perdues sans retour les archives de la ville.

En second lieu nous pouvons compléter la biographie de certains acteurs dont la trace était perdue à cette époque. Deux représentations, des 12 janvier 1781 et 10 mars 1782, sont données au bénéfice de « Simon père » ; une dame Simon paraît, comme danseuse pantomime, au bénéfice de Mme Dargonne, le 3 avril 1781 ; enfin le bénéficiaire de la représentation du 25 juillet 1782 est appelé « Simon » tout court. Il s'agit très probablement de Simon père, Simon fils et Simon bru, qui étaient à Reims, dans la troupe Rozelly, en 1777. Les actionnaires du théâtre de Reims exigeaient le renvoi de Simon père, qui fut recueilli par la troupe Fabre d'Eglantine, avec laquelle il se trouvait à Sedan à la fin de l'année. Ensuite on savait seulement qu'il dirigea la troupe de Valenciennes de juin 1782 à mai 1783, c'est-à-dire, peut-être, durant deux campagnes consécutives, 1782/83 et 1783/84. Il dut faire partie de la troupe Lehr et Crécy depuis le début de la campagne 1780/81, car on n'accordait un bénéfice qu'aux acteurs présents déjà depuis assez longtemps.

Simon fils jouait encore à Troyes, dans la troupe Rozelly, en février 1778, et les actionnaires de Reims exigeaient également le renvoi de sa femme. La question fut tranchée par la mort de Rozelly (2 mai 1778) : la troupe se dispersa.

Mme Simon fut engagée par la Montansier pour la campagne 1778/79 ; son mari débuta peut-être à Bordeaux les 18, 20 et 23 août 1778, mais ne semble pas avoir été accepté. Nous savons maintenant que la famille se trouva réunie de nouveau à Valenciennes, probablement à la réouverture de 1780, peut-être avant.

Ces mêmes documents nous renseignent sur d'autres acteurs encore mal connus, mais dont il est possible que d'autres découvertes analogues nous permettent de reconstituer peu à peu la carrière. La haute-contre Martainville, au bénéfice de qui se donne la représentation du 14 mars 1781, avait joué à Rouen en 1775/76, puis s'était engagé avec Patrat pour l'Opéra de La Haye, mais nous ne savons pas s'il rejoignit. Mlle Henneguy, bénéfice du 2 mars 1782, ne nous était connue que par son passage en 1789. Le nom de Mme Dargonne, mère de Mme Crécy, nous autorise à soupçonner une parenté avec le maître de ballets Dargonne, qui était à Anvers, dans la troupe Beck, en 1789. Mlle Saint-Quentin, bénéfice du 23 mars 1776, était à Valenciennes dès 1774, et partit pour Bruxelles. Enfin d'autres acteurs sont signalés ici pour la première fois : Vincent, Mlle Linhard, Miot, Darganville, le petit Dorimont. Ces noms peuvent reparaître un jour dans un autre document et les indications fournies par les affiches et billets conservés à la Comédie-Française devenir précieuses. On voit que ces pièces apportent une contribution utile à l'histoire du monde comique au temps de Louis XVI.

Ils nous éclairent également, bien que d'une manière moins précise, sur l'histoire et la vie intérieure des troupes. Il n'est pas sans intérêt d'apprendre que Simon, directeur du théâtre de Valenciennes, en 1782 et 1783, était pensionnaire de Lehr et Crécy en 1780/81, et qu'il jouait encore à Valenciennes en 1781/82. A quel titre ? Cette année-là Lehr et Crécy jouent à Douai. Ont-ils abandonné Valenciennes, où l'on démolit la vieille salle et Simon a-t-il pris leur succession sur le théâtre provisoire du Marché aux Herbes ? C'est possible ; mais il est possible aussi qu'il soit resté comme régisseur de Lehr et Crécy, qui, d'ailleurs, s'éloignèrent fort peu. Dès lors on peut se demander si, pendant les deux campagnes 1782/84, il fut directeur en titre ou s'il représenta seulement les anciens directeurs, partis alors pour Liège.

Quoi qu'il en soit, nous connaissons du moins quelques fragments de leur répertoire :

- 12 juin 1780. — *Turcaret, l'Ami de la Maison* ;
- 14 juillet. — *Eugénie, le Bucheron* ;
- 16 — — — *La Reine de Golconde* ;
- 1^{er} septembre. — *Tartufe, Silvain* ;
- 3 — — — *L'Ecole de la jeunesse*, « opéra en trois actes qui n'a jamais été représenté dans cette ville » ;
- 9 novembre. — *L'Homme du Jour, la Colonie* ;
- 12 janvier 1781. — *Le Festin de Pierre* ; *Cassandra oculiste*, ballet des *Quakers* ;
- 19 — — — *L'Homme singulier, les Femmes vengées* ;
- 16 mars. — *Roger Bontemps et Javotte* (parodie d'*Orphée et Eurydice*), *la Soirée des Boulevards* ;
- 3 avril. — *Les Evénements imprévus* « jamais représentés dans cette ville » ; *Le Fleuve d'Oubli ou Arlequin Distributeur des eaux du Léthé* ;

Durant la campagne 1781/82, on représente :

- 16 juillet 1781. — *La Belle Arsène, la Servante Maitresse* ;
- 25 juillet. — *Le Sculpteur sur Bois*, « pièce nouvelle jamais représentée dans la ville » ;
- 3 décembre. — *Iphigénie en Tauride, ou les Fureurs d'Oreste*, tragédie de Guimond de la Touche, *l'Esprit de Contradiction* ;
- 2 mars 1782. — *La Veuve du Malabar, le Huron* ;
- 6 mars. — *Mahomet, les Deux Avarés* ;
- 10 — — — *Les Fausses Consultations* « jamais représentées dans cette ville », *le Maréchal ferrant*.

Enfin le 24 juillet 1782 : *La Belle Arsène, Aristote amoureux ou le Philosophe bridé*.

Dans l'ensemble ce répertoire semble d'une valeur artistique médiocre ; les farces et l'opéra-comique y tenaient la plus grande place. Evidemment ces indications sont trop fragmentaires pour qu'on puisse juger d'après elles de l'année entière ; néanmoins si l'on songe que, les jours de repré-

sensation à bénéfice, la troupe devait donner ses meilleures pièces, du moins celles qui plaisaient le plus, ce que nous avons là ne nous donne pas une idée favorable du goût public. Aussi bien Lehr et Crécy, comme leur successeur, ou délégué, Simon, étaient peut-être plus soucieux de plaire à la garnison qu'aux bourgeois.

Les pièces annoncées pendant les années antérieures étaient d'un niveau un peu plus élevé :

- 23 mars 1766. — *Dupuis et Dseronais* (avec le concours d'Aufrêne) *l'Amoureux de quinze ans* ;
- 15 octobre. — *Le Philosophe sans le savoir*, *Lucile* ;
- 3 janvier 1777. — *Le Joueur*, *Annette et Lubin* ;
- 24 février. — *Beverley*, *Silvain* ;
- 8 avril 1778. — *Azéna ou Sésostris*, *l'Île déserte*, *la Fausse Magie* ;
- 9 mai. — *Sémiramis*, *l'Amitié à l'Epreuve* ;
- 1^{er} juillet. — *Le Siège de Calais*, *le Peintre amoureux de son modèle* ;
- 18 mai 1779. — *La Pupille*, *le Mari retrouvé*, *le Maréchal-ferrant*.

Ces pièces appartiennent à cinq campagnes différentes ; il est malheureusement impossible de savoir quelles troupes jouèrent à Valenciennes à ce moment. Toutefois il est assez remarquable que, sur les 18 pièces en question, 15 furent jouées à Saint-Quentin entre octobre 1775 et mars 1779, dont 7 par la troupe Casimir et Delatour. Or cette troupe fit, pendant plusieurs années, la navette entre Anvers et Saint-Quentin ; il est fort possible qu'elle ait joué au passage à Valenciennes. En particulier Casimir et Delatour arrivaient à Cambrai vers le 15 juin 1776, et le 1^{er} février 1777, ils repartaient d'Anvers pour Saint-Quentin : ils peuvent avoir passé par Valenciennes au milieu d'octobre et vers le 24 février 1777. En 1778, on sait seulement qu'ils visitèrent Amiens, sans doute au début de l'année, et qu'une seconde autorisation leur fut accordée le 14 septembre : ils devaient être dans la région, et leur présence à Valenciennes en avril, mai et juillet n'aurait pas lieu de surprendre.

Il est en revanche difficile d'admettre qu'ils y aient joué le 23 mars 1776, car ils étaient à Saint-Quentin le 22 ; le

3 janvier 1777, car ils partaient d'Anvers le 1^{er} février ; le 9 mai 1778, car en mai ils étaient à Lille « nouvellement débarqués de Hollande », à moins toutefois qu'ils n'aient joué dans les deux villes à la fois, ce qui ne serait pas impossible. Mais on peut faire une autre hypothèse : l'acteur Deschamps, au bénéfice de qui on joue le 8 avril 1778, était à Valenciennes depuis 1772, et apparaît d'abord comme associé de Casimir. Ne le serait-il pas resté ? Les ressemblances multiples entre le répertoire de Valenciennes et celui de Saint-Quentin ne viendraient-elles pas de ce que Deschamps, Delattour et Casimir s'entendaient pour desservir la région avec un répertoire commun ? Il y aurait là une curieuse tentative d'exploitation régionale qui mériterait d'être étudiée de près.

CHRONIQUE

A LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE. — En dehors des ouvrages nouveaux, la *Bibliographie de la France* signale un certain nombre de volumes entrés récemment à la Bibliothèque Nationale, par don, échange ou acquisition, et qui intéressent l'histoire du théâtre ; nous les signalons, avec leur cote, à ceux de nos confrères qu'ils peuvent intéresser :

Maître Pierre Pathelin, orné de lithographies par Maurice Bordon, Paris, pour les Bibliophiles du Palais, 1927, 129 p. in-4° (Acq. 293030) — Rés. m. Yf 77 ;

La Tragédie d'Euripide nommée Hécuba, traduite de grec en rythme française (par Lazare de Baïf), Paris, imprimerie de Robert Estienne, 1544, 104 p. in-8° (Acq. 292740) — Rés. p. Yb 28 ;

L'Iphigénie d'Euripide, tourné de grec en français par l'auteur de l'Art Poétique (Thomas Sibilet), Paris, G. Corrozet, 1549, 75 ff. in-8° (Don 21965) — 8°Z Don 594 (30) ;

Scudéry. — *La Mort de César*, Paris, Courbé, 1636, xiii-48 p. in-4° (Acq. 292921) — Rés. p. Yf 206 ;

Picot (Emile). — *Bibliographie Cornélienne*, Paris, Fontaine, 1876, xv-552 p. in-8° (Don 217925) — 8° Q 6784 (1) ;

Molière. — *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, avec les Epîtres (à M. de Molier » et « A un Ami », par le Sr. de Neufvilleinine, Paris, Courbé, 1663, 60 p. in-12 (Don 216905) — 8° Z Don 594 (22) ;

Molière. — *Le Misanthrope*, Précédé d'un « Dialogue aux Enfers » par Anatole France et suivi de « La Conversion d'Alceste » par Georges Courteline, avec 26 compositions de Georges Janniot, Paris, Pelletan, 1907, xx-183-viii p. in-4° (Acq. 293113) — Rés. m. Yf 78 ;

Racine (Jean). — *Œuvres*, Amsterdam, Wolfgang, 1678, 2 vol. in-12 (Don 216965) — 8° Z Don 594 (4) ;

Schröder (Rudolf Alexander). — *Racine und die deutsche Humanität*, Munich, Berlin, Zurich, R. Oldenbourg, 1932, 78 p. in-16 (Acq. 293247) — 8° Z 28014 (2) ;

Girardin (Mme Emile de). — *Le Chapeau d'un horloger*, comédie en un acte, en presse, nouvelle édition (Gymnase 16 décembre 1854) — Paris, Michel Lévy, 1870, 40 p. in-16 (Don 216980) — 8° Yth. 42259 ;

Martinet (Yvonne). — *Numa Roumestan*, comparaison entre la pièce et le roman, thèse complémentaire (Université de Montpellier), Gap, imp. L. Jean, 1939, 138 p. in-8° — 9° Z 29392.

Signalons tout spécialement le don 217025, qui a doté notre Bibliothèque de nombreux et précieux volumes concernant Shakespeare et le théâtre anglais :

Lucrèce, reproduction en fac-simile de la première édition 1594, d'après l'exemplaire de la collection Malone à la Bibl. Boedlienne ; introduction et bibliographie de Sidney Lee, 56 p. in-4°, Oxford, Clarendon Press, 1905 — Rés. p. Yf 220 ;

The Passionate Pilgrim, reproduction en fac-simile de la première édition (1599) d'après l'exemplaire de la Bibliothèque Christie Miller à Britwell ; introduction et bibliographie de Sidney Lee, Oxford, Clarendon Press, 1905 — Rés. m. Yk 39 (3) ;

Pericles, reproduction en fac-similé de la première édition (1609) d'après l'exemplaire de la collection Malone à la Bibl. Boedlienne, introduction et bibliographie de Sidney Lee, Oxford, Clarendon Press, 1905, 48 p. in-4° — Rés. Yk 39 (5) ;

Sonnets, reproduction en fac-simile de la première édition (1609) d'après l'exemplaire de la collection Malone, à la Bibl.

Boedlienne, introduction et bibliographie de Sidney Lee, Oxford, Clarendon Press, 1905, 71 p. in-4° — Rés. m. Yk 39 (4) ;

Venus and Adonis, reproduction en fac-simile de la première édition d'après l'exemplaire unique de la collection Malone, à la Bibl. Boedlienne ; introduction et bibliographie de Sidney Lee, Oxford, Clarendon Press, 1905, 75 p. in-4° — Rés. m. Yk (39) (1) ;

Smith (Roberty). — *The formation of Shakespeare libraries in America*, New-York, the Shakespeare Association of America, s. d. in-8° (Extrait de : *The Shakespeare Association Bulletin*, juillet 1929 — 8° Q Pièce 3993 ;

Page (William). — *A Study of Shakespeare's portraits*, Londres, Chiswick Press, 1876, iv-76 p. in-16 — 16° Nx 5309 ;

History of King Leir, The Malone Society Reprints, 1907, viii-72 p. in-8° (Réimpression de l'édition de 1605 : « The true chronicle history of King Leir » — 8° Yk 2242 ;

Law (Ernest). — *More about Shakespeare « forgeries »*, reply to certain articles in « The Athenaeum » signed : « Audi alteram partem », controverting the arguments and conclusions set forth in « Some supposed Shakespeare forgeries », Londres, Bell et fils, 1913, 71 p. in-8° — 8° Yk 2246 ;

Some supposed Shakespeare forgeries, on examination into the authenticity of certain documents affecting the dates of composition of several of the plays, Londres, Bell et fils, 1911, 80 p. in-8° — 8° Yk 2247 ;

Prior (James). — *Life of Edmond Malone, editor of Shakespeare*, with selections from his manuscript anecdotes, Londres, Smith, Elder and Co, 1860, xii-475 p. in-8° — 8° Nx 5316 ;

Wheatley (Henry B.) — *Notes on the life of John Payne Collier*, with a complete list of his works and an account of such Shakespeare documents as are believed to be spurious, Londres, E. Stock, 1884, 67 p. in-16 — 16° Nx 5314 ;

Pepys (Samuel). — *Everybody's Pepys*, the diary of Samuel Pepys (1660-1669) abridged from the complete copyright text and edited by O. F. Morshead, with 60 illustrations by Ernest H. Shepard (5 th. edition Londres, G. Bell et fils, 1929, xxiv-570 p. in-16 — 16° Nx 5307.

L'HISTOIRE DU THEATRE A LA SORBONNE. — Parmi les Mémoires présentés à la Faculté pour le Diplôme d'Etudes Supérieures en juillet 1942, 16 concernaient l'histoire du théâtre, antique ou moderne :

M. Jean Lafon. — *La conception de l'honneur et de la gloire militaires dans la tragédie grecque ;*

Mlle Quillévéré. — *Agamemnon et Ménélas dans l'épopée et dans la tragédie grecques ;*

MM. Pierre Reboul. — *La condition humaine chez Eschyle ;*

Georges Alesi. — *La peinture des caractères dans Sophocle ;*

Jean Pouilloux. — *La responsabilité morale dans le théâtre de Sophocle ;*

Jacques Van Langenhove. — *Ce que Sophocle doit à Homère ;*

Jean Dubois. — *Delphes et Apollon dans le théâtre d'Euripide ;*

Mlles Simone Hue. — *Les rôles de vieillards dans le théâtre d'Euripide ;*

Yvonne Duchemin. — *L'art dramatique dans le Mystère du Palatinus ;*

MM. Fernand Ettori. — *La légende du Cid dans la littérature française ;*

Pierre Guillemain. — *Le préromantisme de Népomucène Lemercier ;*

Mlle Marcelle Morin. — *Le « Wallenstein » de Benjamin Constant et sa place dans le théâtre préromantique ;*

MM. André Lantier. — *Le style dramatique de Musset ;*

Marc Mecreant. — *Etude sur le « Torquemada » de Victor Hugo ;*

Armand. — *L'influence de « Faust » sur le « Smarh » de Flaubert.*

En juillet 1943 ont été présentés les mémoires suivants :

Mlles d'Elia. — *Les dieux dans le théâtre d'Eschyle ;*

Y. Delaporte. — *Le sentiment de la faiblesse et de la misère humaines dans Eschyle ;*

C. Piettre. — *Jeunesse et vieillesse dans le théâtre de Sophocle ;*

MM. R. Anginot. — *Sophocle et la médecine de son temps ;*

R. Vapereau. — *Les thèmes antithétiques dans le théâtre d'Euripide* ;

G. Lécuyer. — *Le trimètre iambique des premières tragédies d'Euripide* ;

Mlle S. Compain. — *De l'importance du chœur dans la tragédie d'Euripide* ;

MM. Ch. Frappart. — *La curiosité des choses médicales dans le théâtre d'Euripide* ;

Mlles J. Caen. — *Andromaque et Hécube d'Homère à Euripide* ;

J. Payen. — *La légende d'Andromaque dans la littérature grecque* ;

Y. Huteau. — *La légende d'Oreste* ;

D. Leroy. — *La peinture des barbares sur la scène attique* ;

J. Pioger. — *La part du stéréotypé dans les comédies de Térence* ;

MM. J. Guichard. — *La tragédie « Julius Caesar » de Marc-Antoine Muret* ;

M. Valuet. — *Syntaxe et procédés d'expression dans la langue parlée de Molière* ;

Y. Scholtus. — *La technique du rire chez Molière* ;

Mlle Guiolet. — *La vie de famille chez Molière et les comiques du XVII^e siècle* ;

MM. J. Beaume. — *La peinture de la société contemporaine dans les comédies de Régnard* ;

Fréd. Deloffre. — *Langue et style de Marivaux* ;

J. Tomsin. — *Les grands courants du théâtre français depuis Musset jusqu'en 1920.*

D'autre part notre confrère, M. Pierre Jourda, nous communique une liste de mémoires présentés récemment à la Faculté des Lettres de Montpellier :

M. Paul Devèze. — *Les récits de messagers dans la tragédie grecque.*

Maurice Dierick. — *Le pathétique d'Eschyle* ;

Mlle Rey. — *Le caractère des femmes dans les tragédies de Sophocle* ;

M. Louis Benec. — *Ménandre créateur de la comédie de mœurs* ;

- Mlles Anne Valère. — *L'urbanitas chez Plaute* ;
Marie Esquirol. — *Térence peintre de caractères* ;
Amalde. — *Les personnages de femmes dans les tragédies de Sénèque* ;
Yvonne Béziers. — *Le romantisme de Rostand* ;
Marcelle Viala. — *La femme dans le théâtre de Paul Claudel* ;
Henriette Louis. — *L'élément patriotique dans le drame de Grillparzer* ;
M. Robert Simon. — *Gœthe directeur de théâtre* ;
Geneviève Gilles. — *Critique et réhabilitation de la bourgeoisie dans le théâtre de Musset* ;
Alfred de Ferry. — *Un rénovateur du théâtre et de l'érudition italienne au XVIII^e siècle, Scipion Maffei* ;
Mme Bonneau. — *Aperçu historique du théâtre d'Alexandre Blok*.

Il est d'un grand intérêt de pouvoir noter ainsi dans quelle mesure l'histoire du théâtre attire les jeunes travailleurs ; nous publierions volontiers les informations de cette nature qui nous seraient adressées des autres universités.

THEATRE UNIVERSITAIRE. — Nous extrayons des *Essais sur la Culture* (cf. Bibliographie, n°...) les renseignements suivants sur l'activité des groupes dramatiques universitaires pendant l'année 1942 :

9 janvier, au Palais de Chaillot, *Antigone*, joué par le groupe antique de la Sorbonne ;

25 janvier, à la Maison des Lettres, *Drame liturgique de l'Épiphanie*, sous la direction de M. Jacques Chailley, Secrétaire du Conservatoire, dont on n'a pas oublié l'active collaboration aux représentations des Théophiliens ;

22 mars, au Grand Amphithéâtre de la Sorbonne, les Théophiliens donnent : *Pâques fleuries de la Sorbonne et des Trois Proverseurs* et la *Farce de Maître Mimin* ;

22 mars, tournée du groupe antique à Poitiers, Bordeaux et Toulouse : *les Perses* et *Antigone* ;

19 avril, *Scenes and songs from Shakespeare's plays*, par le groupe théâtral du Club des étudiants d'Anglais ;

Mai, au Palais de Chaillot, les Théophiliens donnent le *Jeu d'Adam* et la *Farce de Maître Mimin*.

BIBLIOGRAPHIE

I. — BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

1. COURVILLE (Xavier de). — *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle, Luigi Riccoboni, dit Lelio, introduction et bibliographie.* Paris, Droz, 1943, 65 p. in-8°.

N° XV de la Bibliothèque des Historiens du Théâtre ; 745 articles, classés méthodiquement ; table alphabétique des auteurs.

2. *Annuaire général du Spectacle en France.* Paris, 1942, in-8°.

Législation, documents officiels et administratifs. Artistes disparus dans l'année. Créations et reprises de la saison (avec distribution). Salles de Paris et de province, avec tous renseignements utiles. Listes alphabétiques des directeurs, administrateurs, régisseurs, metteurs en scène. Artistes dramatiques, lyriques, de la Danse, du music-hall, du cirque, du cinéma, du cabaret. Tournées, Auteurs, critiques, éditeurs, compositeurs, chefs d'orchestre, musiciens, associations musicales. Jazz, cinéma, radio. Agences théâtrales et artistiques, écoles, cours et leçons. Corporations, associations et syndicats,

3. FLORISOONE (Michel) et COGNAT (Raymond). — *Un an de théâtre (1941-42),* Lyon et Grenoble, Editions françaises nouvelles, 1942, 62 p. in-8°, 10 pl. h. t.

Quelques aspects de la saison théâtrale à Paris et dans la province occupée. L'effort vers la stabilisation des troupes théâtrales de zone libre. Les conditions d'existence des théâtres de province. Nomenclature des spectacles à Paris, en zone occupée, en zone non-occupée. (Chronologie des représentations, avec les noms des artistes, mais sans distribution, ce qui est une fâcheuse lacune).

4. *Agenda du Spectacle illustré*. Bruxelles, E. Lelong, 1941. 56 p. in-8°.

Indicateur des Spectacles, *ibid.*, 1942.

Même publication annuelle sous un titre nouveau.

5. *Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr und Adressenbuch*. Berlin, 1943, 808 p. in-8°.

Publication officielle de la Chambre d'état du théâtre. Article d'introduction de Hans Erich Schrader : « Obligations et devoirs du théâtre allemand » (p. 1 à 4) ; Calendrier des anniversaires de l'histoire théâtrale, Chronique de l'année avec table des premières. Nécrologie qui ne se borne pas à des noms et des dates, mais caractérise en détail les défunts.

6. KAUN (Axel. — *Berliner Theater-Almanach*. Berlin, Neff, 1942, 419 p. in-8°.

7. BEHL (C. F. W.). — *Aus der Welt des Theaters* (Europäische Revue, mars 1943, p. 163 à 167.

Livres de H. Ihering (Jannings), P. Wiegler (Kainz), W. Drews. Ad. Sandrock, Agnes Straub, Fr. Keyzler, Hel. Fedhmer-W. Bohm. etc...

Voir aussi n° 109.

II. — MUSÉES, COLLECTIONS, EXPOSITIONS

8. *Bibliothèque de la ville de Toulouse, Racine, exposition de manuscrits, autographes, livres et gravures*. Toulouse, 1942, 19 p. in-16.

9. WALTERLIN (O.). — *Wandlung des Theaters. Zur Theaterausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich* (Das Werk, Zürich, octobre 1942, p. 246 à 248).

10. FIETTA (M. L.). — *Das Theatermuseum der Scala* (Italie, 1943, p. 326 à 330).

III. — GÉNÉRALITÉS, ESTHÉTIQUE ET PHILOSOPHIE AU THÉÂTRE

11. BARRAULT (Jean-Louis). — *Rôle social du théâtre* (Comoedia, 16 mai 1942).

« Une représentation théâtrale... est un acte collectif fortifiant. Aucune morale, aucun dressage, mais une leçon purifiée de la vie... le théâtre présente donc socialement l'utilité d'une vertu guérissante... »

Mais cette vertu manque au théâtre d'aujourd'hui, devenu un « art mineur » ; l'auteur estime qu'une « réorganisation complète de l'art théâtral » est indispensable et qu'il est urgent aussi de « redonner le goût de la conscience professionnelle ».

12. COPEAU (Jacques). — *Remarques autour du travail dramatique* (Construire VIII, Paris, Dumoulin, 1942).

Article sévère sur les troupes de « Jeunes », que l'état subventionne sans discernement : « L'argent facile gâte tout » ; l'ignorance d'apprentis ambitieux leur fait « enfoncer les portes ouvertes », ou ressusciter de vieilles erreurs qu'on pouvait croire définitivement abolies. On aperçoit, chez les moins dénués, un souvenir des « jeux dramatiques » auxquels ils ont été formés, mais ces « jeux » ne sont qu'une initiation, une préparation au métier scénique. Derrière ces erreurs, M. C. aperçoit ce qu'il appelle durement : « l'histrionisme », désir des applaudissements à tout prix, ambition malsaine de la vedette. Le remède ne peut être que le renoncement, poussé au besoin jusqu'à ne vouloir être que l'artisan anonyme de la célébration dramatique.

C'est peut-être beaucoup demander ; au moins faudrait-il souhaiter un retour à la conception du « comédien honnête homme », haïssant la grosse caisse, uniquement soucieux de travail bien fait, amoureuxment fait.

13. BARTHES (Roland). — *Culture et Tragédie* (Essais sur la Culture, Cahiers de l'Etudiant, Paris (Service des Etudiants, 15, rue Soufflot), 1942, p. 44 à 46.

L'auteur définit, avec Nietzsche, la culture comme *l'unité de style artistique dans toutes les manifestations vitales d'un peuple* ; il en déduit que « la tragédie est la plus parfaite et la plus difficile expression de la culture d'un peuple », car elle est « la plus grande école de style ». Aussi n'est-elle possible qu'à des époques « où le public présentait un caractère éminemment aristocratique », comme le ^{ve} siècle grec ou le ^{xviii}e siècle français. M. B. omet prudemment le siècle élisabéthain, bien qu'il le compte parmi les époques tragiques, et ne se demande pas non plus si l'aristocratie du temps de Louis XIV a favorisé Racine ou Pradon.

14. GAILLARD DE CHAMPRIS (Henri). — *Spectacles d'hier et d'aujourd'hui* (Construire, III^e série, 1941, p. 228 à 248).

Les spectacles d'avant-guerre ont eu une large part dans la démoralisation générale qui a aggravé notre défaite. Ceux d'aujourd'hui ne valent guère mieux.

Nous objecterons : 1^o que la « démoralisation générale » serait à démontrer et à « situer » ; 2^o que le théâtre reflète l'état des mœurs plus qu'il ne le détermine. Si les spectacles d'aujourd'hui ne « valent guère mieux » que ceux d'avant-guerre, c'est qu'ils reproduisent l'image des mêmes âmes ; nonobstant les déclarations contraires. Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi.

45. VILLIERS (André Bonnichon, dit). — *La psychologie du comédien*. Paris, Mercure de France, 1942, 326 p. in-8^o.

16. CLOSSON (Herman). — *Le Comédien*, Bruxelles, Editions du Cercle d'art, coll. « Les Métiers », 1942, 28 p. in-16, avec six dessins de Denise Perrier.

47. GIRAUDOUX (Jean). — *Le Film de la Duchesse de Langeais, d'après la nouvelle de Balzac* (Paris, Grasset, 1942, 262 p. in-8^o).

Introduction intitulée : « Théâtre et Film »,

18. ROSTOSKY (Friedrich). — *Theatralik und Dramatik* (Die Weltliteratur, mars 1943, p. 44 à 47).
19. JACOBS (Wilhelm). — *Dionysisches und Dramatisches* (Deutsche Dramaturgie, juillet-août 1943, p. 131 à 133).
- « Le dionysiaque est le dramatique... C'est en remontant à cette source que nous voulons la rénovation... Le drame originel... nous le trouvons dans Shakespeare... dans les classiques... dans les poètes du Sturm und Drang... dans le chœur de la tragédie antique, à son épanouissement... dans les dithyrambes... La force créatrice originelle est déchaînée par le Dionysiaque... c'est de lui, désaccord initial, que naissent la vie, l'action, le drame. »
20. WANDERSCHECK (Hermann). — *Dramaturgische Appassionata*. Leipzig, Max Beck, 1943, 204 p. in-8°.
- « Ce livre ne veut rien d'autre que discuter dans un ensemble plus élevé les différentes questions qui se posent à propos du nouveau théâtre qui naît... Une tentative pour atteindre par la réflexion dramaturgique un pays nouveau.
21. BORBERG (Svend). — *Theater* (Europäische Literatur, février 1943, p. 8 à 11).
- Expériences pratiques et conseils d'un auteur dramatique applaudi.
22. BILLERBECK-GENTZ (F.). *Dramaturgische Praxis* (Deutsche Dramaturgie, mars 1943, p. 66 à 69).
23. ROSTOSKY (Friedrich). — *Pathos und Stil* (Deutsche Dramaturgie, février 1943, p. 34 à 38).
24. NIEDERMEIER (Hans). — *Dichtung und Theater* (Die Weltliteratur, janvier 1943, p. 13 à 15).
25. ROSTOSKY (Friedrich), — *Vers und Prosa auf dem Theater* (Deutsche Dramaturgie, avril 1942, p. 82 à 87).

26. SCHUMACHER (Fritz). — *Die Sprache der Kunst*. Stuttgart, Deutsche Verlag-Anstalt, 1942, 320 p, gr. in-8°.

P. 72 à 112 : L'art de la scène (Mise en scène, Jeu, Eclairage), p. 113 à 120 : l'art de la danse (Différentes significations : Tendances nouvelles de la danse).

27. KUENKLER (Karl). — *Besinnung auf das Wesentliche* (Deutsche Dramaturgie, mars 1943, p. 52 sq.

28. ROSE (P.). — *Gedanken über das Volkstück, seine Elemente, sein Publikum und sein Theater* (Deutsche Dramaturgie, décembre 1942, p. 273 à 281).

29. GUENTHER-KONSALIK (Heinz). — *Der Monolog... unmö-
lern ?* (Deutsche Dramaturgie, avril 1942, p. 88 sq.).

30. SCHMITZ (Eugen). — *Schmerzenskind Operndialog* (Die Bühne, février 1943, p. 40 sq.).

« Si le dialogue d'opéra reste un « enfant de douleur », c'est une raison pour qu'il faille le traiter à tous égards avec un amour particulier. »

31. SUHRKAMP (Peter). — *Der Zuschauer* (Die neue Rundschau, février 1943, p. 45 à 53).

La première moitié de l'article contient une analyse détaillée de l'*Iphigénie* de Goethe au Théâtre d'Etat de Berlin.

32. KINDERMANN (Heinz). — *Theater und Nation*. Leipzig, Reclam 1943, 64 p. pet. in-8°.

« Le théâtre comme message artistique de l'unité nationale et d'une foi profonde dans l'heureux avenir des Allemands dans le monde. »

33. STANG (Walter). — *Weltanschauung und Kulturgestaltung* (Deutsche Dramaturgie, avril 1943, p. 73 à 76).

« Chaque intendant de théâtre se trouve dans la composition de son programme, en face d'une décision de sens éminemment spirituel et philosophique. De même dans le choix des interprètes, des types artistiques qu'ils incarnent, s'exprime une attitude qui dit de façon décisive si nous appartenons à notre monde ou bien au monde de nos adversaires. »

III a. — LÉGISLATION THÉÂTRALE

34. RIEPENHAUSEN (Bernhard). — *Das Arbeitsrecht der Bühne. Systematische Darstellung der neueren Rechtsbesprechung des Bühnenoberschiedsgerichts.* Berlin, de Gruyter, 1943, IX, 236 p. in-8°.
35. RIEPENHAUSEN (B.). — *Der Bühnenbilder im Arbeits- und Urheberrecht* (Die Bühne, juin 1943, p. 147 sq.).

IV. — CONSTRUCTION ET INSTALLATION

36. THOUVENOT (R.). — *Essai sur la province romaine de Béthique* (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 149 ; Paris 1940, in-4°).
- Chapitres consacrés aux théâtres et amphithéâtres, p. 426 à 460 : Belo, Ronda la Vieja (Acinippo), el Castillon, Cauna, Casas de Reina, Italica, etc... (plans et photographies).
37. MAIGNAN (A.). — *Décoration de l'Opéra-Comique*, Paris, Baranger, 1943.

V. — DÉCORATION, MISE EN SCÈNE

38. SABBATINI (Nicolas). — *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* (Neufchâtel, Ides et Calendes, 1942, in-4°). Trad. de M. et R. Canavaglia, préface de L. Jouvet.

Voir ci-dessus, p. 4.

39. NIESEN (C.). — *Das Maschinenwunder der Barocken Oper* (Bühnentechnische Rundschau, 1942, p. 293 à 300).

40. SONREL (Pierre). — *Traité de Scénographie*, Paris, Lieutier, 1943, 368, p. in-8°.

Machinerie théâtrale, Décors, Accessoires, Eclairage, etc...
12 plans et 40 h. t.

41. DOAT (Jan). — *Architecture et décors de théâtre*, maquettes de Carlotti, Jacques Meunier, R. Rati-gnier ; préface de Raymond Cogniat, Grenoble, Editions françaises nouvelles, 56 p. in-8°.

Ces décors offrent une ressemblance curieuse avec ceux des Comédiens Routiers, ceux de M. Brochet (Jeux, Tréteaux et Personnages) et procèdent probablement de la même inspiration.

42. CORDREAU (Henri). — *Fabrication du masque*, Paris. Bourrelier (Petite collection des arts et métiers du théâtre), 1942, 54 p. in-12, avec croquis explicatifs.

Préface de Léon Chancerel. — Etude pratique des divers procédés de fabrication : modelage, utilisation des masques du commerce, masques de carton ou papier fort, matériaux divers.

43. PRAETORIUS (Emile). — *Das szenische Werk*, Limbach, 1941-43, 118 p. in-4°.

44. GEWEHR (A.). — *Photographie und Bühnentechnik* (Bühnentechnische Rundschau, 1942, p. 302 à 303).

45. GROM-ROTTMAYER (H.). — *Betrachtungen zu den Bühnenbildern der Gegenwart* (Bühnentechnische Rundschau, 1942, p. 281 sq.).

46. LINNEBACH (A.). — *Schnelligkeit und Art des Bühnenbildwechsels* (Bühnentechnische Rundschau, 1942, p. 200 à 302).

47. BLANCK (Karl) et KAUFÉ (Heinz). — *Unbekanntes Theater. Ein Buch von der Regie*, Stuttgart, Cotta, 1943, 83 p. in-4°.
48. BILLERBECK-GENTZ (Friedrich). — *Probleme der Regie* (Deutsche Dramaturgie, janvier 1943, p. 10 à 14).
49. HARTMANN (R.) *Der Opernregisseur* (Münchener Mosaik, 1942, p. 252 à 254).
50. KOCH (Bruno). — *Inszenierungsfragen bei klassischen Werken* (Deutsche Dramaturgie, janvier 1943, p. 8 à 10).
51. ARENT (B. von). — *Realismus und Illusion in Bühnenbild* (Jahrbuch der deutschen Musik, 1943, p. 173 à 178).
52. GEORGE (Heinrich). — *Rembrandt, ein Lehrmeister des Schauspielers* (Volk und Welt, mai 1943, p. 39 à 46).

Le célèbre acteur donne de précieux aperçus sur les rapports de la peinture et de l'art de la scène, et fait ressortir le vigoureux élément dramatique dans la composition de Rembrandt.

53. STAHL (E. L.) *Ludwig Sievert und die Bühnenbildkunst* (Münchener Mosaik, 1942, p. 250 sq.).

Va. — PÉDAGOGIE THÉÂTRALE

54. GRUNDGENS (Gustaf). — *Über das Künstlerische Erleben des Schauspielers* (Jahrbuch des Auslandsamtes der deutschen Dozentenschaft, 1943, p. 42 à 52).

57. GEISENHEYNER (Max). — *Die Stimme. Vom Wesen der Schauspielerin* (Berlin, Rom, Tokio, décembre 1942, p. 17 à 20).

56. ZELLHAUSEN (Franz). — *Über falsche Betonung* (Die Bühne, mars 1943, p. 74).

« Combat la « mauvaise habitude d'accentuer de travers les mots allemands » ; pas absolument convaincant » (Literatur Zentral Blatt, 1943, col. 420).

56. DOAT (Jan). — *L'expression corporelle du comédien*, Grenoble, Editions de la France nouvelle, 1942, 70 p. in-8°.

La maîtrise corporelle. — Les exercices pratiques du comédien — L'expression avec le masque. — Iconographie (17 croquis commentés d'après des œuvres d'art.)

58. LOEPELMANN (Martin). — *Menschliche Mimik. Psychologische Betrachtungen in der Natur und in der Kunst*, Berlin, Holle, 1943, 232 p. gr. in-8°.

La danse (p. 171 à 180 ; la mimique dans l'art du théâtre (p. 181 à 209).

59. BALQUE (Reinhold). — *Die Maske des Schauspielers*, Leipzig, Möhring, 1942, 64 p. gr. in-8°.

60. BASTIEN (René). — *Avant les trois coups, conseils aux jeunes comédiens amateurs*, Paris, Revue moderne, 1943, 28 p. in-8°.

VI. — TEXTES

61. SOPHOCLE. — *Œdipe roi, tragédie en un prologue, quatre épisodes et un exode, traduction nouvelle et littéraire en vers eumolpiques*, par Gabriel Boissy, Marseille, Laffont, 1941, 169 p. in 16°.

62. ARISTOPHANE. — *Lysistrata, les Guêpes*, présenta-

tion de l'auteur par G. Toudouze, Paris, Tallandier, 1943, 128 p. in-12.

63. BUET (Patrice). — *Anthologie chronologique de la Comédie, d'Aristophane à Labiche*, Paris, Revue moderne des Arts et de la Vie, 1943, 156 p. in-16.

Collection « Le rire au théâtre », n° 1.

64. SÈNEQUE. — *Les Troyennes*, Version littérale de Gabriel Boissy, Paris, Thérain, 1943.

65. ROBERT-BUSQUET (L.). — *Farces du Moyen-Age* (Paris, Lanoue, 1942, 160 p. in-8°).

66. NAVARRE (Marguerite de) *Comédie de la Nativité de Jésus-Christ*, texte établi et présenté par P. Jourda, Paris, Boivin, 1939, 100 p. in-12).

67. TAILLE (Jean de la). — *De l'art de la Tragédie*, édité par Frédérick West, Manchester, Editions de l'Université, 1939, vol. pet. in-8°.

68. CORNEILLE (Pierre). — *Théâtre complet*, texte établi sur l'édition de 1682, avec les principales variantes, une introduction, des notices, des notes et un glossaire, par Maurice Rat, Paris, Garnier, 1942, 3 vol. in-16.

69. CORNEILLE (Pierre). — *Le Cid, Horace*, présentation de l'auteur par G. Toudouze, Paris Tallandier, 1943, 160 p. in-16.

70. MOLIERE. — *Théâtre de 1661 à 1663*, texte établi et présenté par René Bray, Paris, Belles-lettres, 1939, in-8°.

L'Escole des Maris, les Facheux, l'Escole des Femmes, la Critique de l'Escole des Femmes, L'impromptu de Versailles.

71. RACINE (Jean). — *Andromaque, Britannicus*, présentés par Henri Ghéon. Lyon, J.A.C., 1943, 173 p. in-16.
72. BEAUMARCHAIS. — *Le Barbier de Séville*, Présentation de l'auteur par John Charpentier. Paris, Talandier, 1942, 167 p. in-16.
73. TURBET (Léon). — *Les Pirates*, tragédie en 4 actes. Nice, L. T. Delof, 1940, 103 p. in-16.
74. BROSSAC (Jean de). — *La Veillée de Saint-Michel*. Paris et Clermont, F. Sorlot, 1941, 61 p. in-16.
- Pièce jouée au Puy (Théâtre municipal) le 28 septembre 1940).
75. GERMAIN (Roger, Ferdinand et Jose). — *L'Amant de Bornéo*, comédie en 3 actes et 4 tableaux (Théâtre Daunou, 28 janvier 1941). Paris, Baudinière, 1941, 159 p. in-16.
76. SARMENT (Jean). — *Mamouret*, pièce en 3 parties et 12 tableaux (Théâtre de Paris, 11 février 1941). Paris, Jean Renard, 1943, 270 p. in-16.
77. BOURDET (Edouard). — *Hyménée*, pièce en 4 actes (Th. de la Michodière, 7 mai 1941). Paris, Delamain et Boutelleau, 1941, 254 p. in-16.
78. DURAD (Michel). — *Boléro*, comédie en 3 actes (Bouffes Parisiens, 12 mai 1941). Paris, Billaudot, 1941, 189 p. in-16.
79. EYLAUD (Dr Max). — *Retour à la terre*, comédie en 1 acte, Mont-de-Marsan, Jean Lacoste, 1941, 44 p. in-8°.
80. GARRISSON (M.). — *La Première Faute* ou *La Montée*. Paris et Avignon, Livres Nouveaux, 1941, 134 p. in-16.

81. BERNARD (J. J.). — *Marie Stuart, reine d'Ecosse*, pièce en 2 parties et 14 tableaux. Paris, Editions théâtrales, et Toulouse, Privat, 1941, 216 p. in-16.
82. BONNAMY (Georges). — *Arthur Rimbaud, l'homme aux semelles de vent*, pièce en 5 actes. Paris, De-bresse, 1941, 143 p. in-16.
83. PIO (Emanuele de). — *Frère Soleil*, cinq tableaux de la vie de saint François. Paris, Jean Renard (Collection du Vieux-Colombier), 1941.
84. SALACROU (Armand). — *Théâtre*. Paris, Gallimard, 1942, 336 p. in-16.

Une Femme libre. L'Inconnue d'Arras. Un Homme comme les autres.

85. BERTEVAL (W.). — *Théâtre*, T. II et III. Paris, Mariage, 1942, 2 vol. in-8°.
86. LENORMAND (H. R.). — *Théâtre complet*. Paris, Albin Michel. Tome X. *La Maison des Remparts. Terre de Satan*.
87. CHANCEREL (Léon). — *Le jeu de la Vie et de la Mort*. Lyon, éditions de La Hutte, 1942, 52 p. in-8°, avec 5 dessins.

Cette « méditation de Carême par personnages, d'après les vieux maîtres du x^v^e siècle français », fut représentée, avec grand succès, à la Salle Pleyel, en avril 1936. M. L. Chancerel en donne aujourd'hui le texte avec une introduction rappelant les souvenirs de cette représentation, et un Appendice donnant les raccords nécessaires pour représenter isolément l'épisode, saisissant et très bien venu, de la Danse Macabre.

88. YOUNG et CHAMBARD. — *L'Etrange Nuit de Rockland*. Paris, Librairie Théâtrale, 1942, 178 p. in-12.
89. DURAN (M.). — *Trois, six, neuf*. Paris, Librairie théâtrale, 1942, 175 p. in-12.

90. GARNIER (Marcel). — *L'Etreinte du Sol*, pièce en 3 actes (Vieux-Colombier, 26 janvier 1942, Moret-sur-Loing, chez l'auteur, 1942, 138 p. in-8°.
91. DUMAINE (Pierre). — *L'Eau de Vittel*, com, 1. a., 6^e édition. Paris, Enault, 1942, 51 p. in-16.

Répertoire de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques.

92. ADAM (Alfred). — *Sylvie et le Fantôme* (Atelier, 2 avril 1942). Paris, Jean Renard, 1942, 267 p. in-16.
93. MONTHERLANT (Henry DE) et VELEZ DE GUEVARA (Luis). — *La Reine Morte* ou *Comment on tue les Femmes*, drame en 3 actes (Théâtre Français, 8 décembre 1942), suivi de *Régner après sa Mort*, drame de Luis Velez de Guevara. Paris, Gallimard, 255 p. in-16.
94. DROUART (Marie). — *Les Fées des houles* et *Idylle aux champs*, saynètes en patois de Penthievre, jouées aux théâtres de Rennes (16 avril 1942) et de Vitré (janvier 1942).
95. GIONO (Jean). — *Théâtre*. Paris, Nouvelle Revue Française, 1943.

Le Bout de la Route. Lanceurs de graines. La Femme du Boulanger.

96. SALACROU (Armand). — *Théâtre*. Paris, Nouvelle Revue Française, 1943, in-16.

Le Casseur d'Assiettes. Tour à Terre. Le Pont de l'Europe. Patchouli.

97. GIONO (Jen). *L'eau vive*. Paris, Nouvelle Revue Française, 1943.
98. ACHARD (M.). — *Théâtre*, T. II. Paris, Nouvelle Revue Française, 1943.

Voulez-vous jouer avec moi ? Jean de la lune. Collette.

99. ALLOTHE DE LA FUYE. — *Bethsabée*, tragédie. Paris, Plon, 1943, 113 p. in-8°.

100. BLANC-PÉRIDIER. — *La Vendeuse d'oranges et le Fou du Palais*, chez l'auteur, Les Arousettes, le Houga (Gers).

101. DUBOIS (Marcel) et ACHAUME (Auguste). — *Le Drame du Nord-Express*, pièce en 3 actes. Paris, Enault, 111 p. in-8°.

Quatrième édition.

102. MATTIN (André). — *La Cité des Béatitudes*, mystère en 5 actes. Paris, Billaudot, 1943, 88 p. in-16.

103. BERGEAUD (Jean). — *Le Jeu de l'Enfant qui naquit sans demeure*, mystère pour le temps présent. Paris, Enault, 1943, 47 p. in-16.

104. ANNE-MARIEL. — *Sur la piste maudite*, drame africain en 4 actes. Paris, Vaubaillon, 1943, 59 p. in-16.

105. LETRAZ (Jean DE). — *La Fessée. On demande un ménage*. Paris, Librairie théâtrale, 1943, 234 p. in-12.

106. ACHARD (Paul). — *La Célestine*, adaptée de Fernando de Rojas. Paris, Nouvelle France, 1943, 292 p. in-16.

Illustration et ornementation en couleurs de Maurice L'Hoir.

107. COCTEAU (Jean). — *Renaud et Armide*. Paris, Nouvelle Revue Française 1943.

108. DAVID (Paul). — *Avez-vous des références ?*, comédie en 1 acte. Marseille, 1943, 12 p. in-8°.

En plein dans la mouise, comédie 1 acte. Marseille, 1943, 13 p. in-8°.

On enterre Amélie, comédie 1 acte. Marseille, 1943, 12 p. in-8°.

On enterre Bastien, comédie 1 acte. Marseille, 1943, 12 p. in-8°.

Un mari pour Ambroisine, comédie 2 actes, jouée à Marseille, 10 mai 1942. Marseille, 1943, 12 p. in-8°.

Répertoire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques.

109. SARTRE (J. P.). *Les Mouches*. Paris, Nouvelle Revue Française, 1943.

110. GORDON-CRAIG. — *De l'Art du Théâtre*. Paris, Lieutier, 200 p. in-8°, 18 planches hors texte.

Nouvelle édition.

111. BLAES (G.) et VERSE (Albert). — *Saco, fin pêcheur*, comédie 1 acte. Paris, Sudre, 32 p. in-16.

Répertoire de la Société des Auteurs et compositeurs dramatiques.

112. FRANTEL (M.). — *Clovis de France*. Paris, Thérain, 1943.

113. ROSTAND (M.). — *Souvenez-vous, Madame*. Paris, Thérain, 1943.

114. FAUCHOIS (René). — *Rêves d'amour*, 6 actes. Paris, Mercure de France, 1943.

115. VERSE (Albert). — *Le Père Médard ou Benjamine*, drame 1 acte.

Le Roi des Inventeurs, vaud. 1 acte. Paris, Sudre, 1943, 24 et 28 p. in-16.

116. VERSE (Albert) et BOUDESSEUL (Ch.). — *L'Enfant de Marie*, comédie 1 acte. Paris, Sudre, 1943, 33 p. in-16.

117. CAYROU (H. F.). — *Un camping mal campat*, pièce en 1 acte. *Jacou ba croumpa uno cinto, cou-medio* en 1 acte, Montauban, 1942, 32 p. in-16.

Voir aussi les numéros : 160, 164, 221, 222, 228, 230, 232.

VII. — MÉMOIRES, CORRESPONDANCES, BIOGRAPHIES

118. DURRY (Marie-Jeanne). — *Sur la fille de Mari-vaux* (Rev. des Cours et Conférences, 15 mai 1939, p. 286 à 288).

Texte de l'acte d'examen de Colombe Prospère, novice au monastère du Trésor, 7 décembre 1746 (Arch. Seine-Inf. G 831). Selon les prescriptions du concile de Trente, cet examen devait avoir lieu dans le mois qui précédait la profession. La novice déclare dans cet acte être âgée d'environ 27 ans.

119. SCHURIG (Arthur). — *Mozart*, adaptation de J. G. Prod'homme. Paris, Corrèa, 1943, 327 p. in-8°.

Cette adaptation concentre, en un seul volume, les deux volumes de Schurig, parus en 1923 ; les appendices et la bibliographie ont été fondus dans les différents chapitres ; un certain nombre de passages de la correspondance de Mozart ont été résumés ou réduits à leurs phrases essentielles ; quelques développements, inutiles pour le lecteur français ou trop peu personnels ont été supprimés. Les circonstances de la composition et de la représentation de chaque opéra de Mozart, ce qui intéresse plus spécialement les historiens du théâtre, ont été relatées avec précision par Schurig et font de son livre un guide fort utile, que M. Prod'homme présente sous une forme maniable et commode.

120. DORVAL (Marie). — *Lettres à Alfred de Vigny*,

recueillies et présentées par Charles Gaudier. Paris, Gallimard (Nouvelle Revue Française), 1942, 210 p. in-8°.

Extrait de la Préface ; « En l'absence de toute indication, la première (de ces lettres) peut être datée de Paris, fin 1832 ; la liaison des deux amants remonte déjà à un an (octobre 1831) ; mais les premiers nuages apparaissent. La dernière est du 15 ou du 22 juillet 1838 ; elle constate une rupture. Autant qu'on en peut juger, cet ensemble constitue, sinon la totalité, du moins la très grande partie de la correspondance de Marie à Alfred de Vigny, et sans doute la plus précieuse, puisqu'elle comporte toutes les dernières lettres, qui éclairent douloureusement le dénouement de cet amour. »

De nombreuses références à la Correspondance de Vigny, à ses agendas, et surtout aux journaux de province relatifs aux tournées de Marie Dorval, font de ce recueil un précieux instrument de travail pour les historiens du théâtre. Voir ci-dessus, p. 29.

121. SOUCHON (Paul). — *Autour de « Ruy Blas » ; lettres inédites de Juliette Drouet à Victor Hugo*. Paris, Albin-Michel, 1939, in-16.

122. LENORMAND (H. R.). — *Les Pitoeff, souvenirs*. Paris, Lieutier, 1943, 204 p. in-8°, 7 planches hors texte.

123. MARTIN DU GARD (Maurice). — *Mon ami Sacha Guitry*. Paris, Nouvelle Revue critique, 1943, 141 p. in-16.

124. MARQUET (Mary). — *Mes Récitals (1940-41)*. Paris, Stock, 400 p. in-16.

VIII b. — HISTOIRE DES ETABLISSEMENTS

125. FABRE (Emile). — *La Comédie Française, histoire d'une société de comédiens à travers les siècles*

cles. Paris, Nouvelle Revue critique, 1942, 221 p. in-8°.

IX. — ETUDES CRITIQUES

1. THÉÂTRE ANTIQUE

126. BUCHWALD (Wolfgang). — *Studien zur Chronologie der Attischen Tragödie, 455 bis 431*. Dissertation, Königsberg 1939, 58 p.
127. CANTARELLA (Raffaele). — *Eschilo, Tradizione e originalità*. Firenze, Sansoni, 1941, 401 p. in-8°.
128. PROPRIUS (A. DE). — *Eschilo nella critica dei Greci, studio filosofico ed estetico*. S.E.I., 1941, 160 p. in-8°.
129. SIEGMANN (Ernst). — *Untersuchungen zu Sophokles' Ichneutai*. Hambourg, Hansischer Gildenverlag, 1941, 89 p. in-8°.

2. MOYEN-AGE

130. HENRY (Albert). — *Corrections aux Miracles Notre-Dame* (Romania, janvier 1939, p. 104 sq.).

4. XVII^e SIÈCLE

131. MADAULE (Jacques). — *Pierre Corneille*. Paris, Editions du Temps Présent, 1941, 64 p. in-8°.
132. FERNANDEZ (Ramon). — *Corneille* (Nouvelle Revue Française, 1^{er} août 1942, p. 238 à 246).
133. BRISSON (Pierre). — *Molière, sa vie dans ses œuvres*. Paris, Gallimard, Nouvelle Revue Française, 316 p. in-8°.

134. MORNET (Daniel). — *Molière*. Paris, Boivin, 1942. in-16. (Le Livre de l'Etudiant, n° 11).

135. HELOT (Dr René). — *Anciennes factures d'apothicaires ; le Mémoire de M. Fleurant du « Malade imaginaire »*. Paris, 1938, 16 p. in-8°.

Avec 4 reproductions. Extrait de la revue « Hippocrate », 1938. D'après des mémoires de fournitures de médicaments entre 1720 et 1806. Le Mémoire de M. Fleurant est exactement rédigé suivant la terminologie de l'époque ; ces expressions ne pouvaient faire rire des spectateurs habitués à les retrouver sous la plume de leurs fournisseurs. Ce qui amusait les spectateurs, c'était plutôt le caractère d'Argan et ses marchandages,

Notre Bulletin avait déjà signalé, à propos du menu de Maître Jacques (avril-juin 1938, p. 62), que nous prêtions parfois à Molière des intentions comiques, un peu lourdes, qu'il n'avait point eues, et que sa plaisanterie, dans ces passages, était de plus fine qualité.

136. MOREAU (Pierre). — *Racine*. Paris, Boivin (Livre de l'Etudiant, n° 13), 1943, in-12.

137. MAURIAC (François). — *La vie de Jean Racine*. Paris, Flammarion, 1939, 158 p. in-8°.

138. DUCLAUX (Mary). — *Racine*, traduit de l'anglais par Isabelle Monod. Paris, Stock, 1940, 254 p. in-8°.

Jeunesse. Le théâtre. Le Retour de l'enfant prodigue. Le Poète de la Bible.

139. FOWLIE (Wallace). — *Racine, Poete of Grace* (French Review, mars 1939, p. 391 à 400).

5. XVIII^e SIÈCLE

140. COURVILLE (Xavier de). — *Luigi Riccoboni, dit Lelio*, Tome I, *L'expérience italienne (1670-1715)*. Paris, Droz, 1943, 356 p. in-8°, avec 26 planches hors texte, index des noms et index des pièces.

N° XVI de la Bibliothèque des Historiens du Théâtre ; voir ci-dessus, p. 18 ; le Tome II, *L'expérience française* est actuellement sous presse.

141. JOUVE (Pierre-Jean). — *Le Don Juan de Mozart*. Fribourg, Librairie de l'Université, 1942, 287 p. in-16.
142. LANDORMY (Paul). — *Gluck*. Paris, Gallimard, 1941, 247 p. in-16.

6. XIX^e ET XX^e SIÈCLES

143. FERRAND (G.). — *La vraie Mireille de Gounod*. Avignon, Aubanel, 1942.
144. BENJAMIN (René). — *La solitude d'Antoine*. Paris, Armes de France, 1941, 25 p. in-16.
145. RESAL (Paul). — *Paul Claudel, dramaturge chrétien*. Paris, Editions du Temps Présent, 1941, 64 p. in-8°.
146. ALBERE (René). — *Jean Giraudoux* (Essais sur la Culture, Cahiers de l'Etudiant) (Paris, Service des Etudiants, 15, rue Soufflot, p. 72 sq.).

« Ces pièces sont des analyses de pièces. Pas d'Egisthe devant les spectateurs, mais un homme qui explique Egisthe... *Electre* est une explication d'*Electre* dans une classe de lycée. De cette leçon ne sont exclus que ceux qui veulent comprendre... » Nous laissons, bien entendu, l'entière responsabilité de ces jugements à leur auteur.

147. BOURSIAC (Mme G.). — *Jean Giraudoux, ses origines, son œuvre et son temps*. Toulouse, Editions Stendhal, 1941, 650 p. in-8°.
148. CUSSON (Jean) — *Un réformateur du théâtre, Léon Chancere!*. Montréal, éditions Fides, 1942, in-16.

Sous le signe des Deux Colombes, Du feu de camp au tréteau, Théorie, Orchestique française, Orchestique canadienne.

Exposé de la doctrine et des travaux de L. Ch., de 1929 à 1939, et leur répercussion dans la vie dramatique canadienne.

149. SCHUECKING (Julius Lothar). — *Theater in Frankreich* (Deutsche Dramaturgie, février 1943, p. 42 à 46).

X. — THÉÂTRES DE PROVINCE

150. LELIÈVRE (Pierre). — *Nantes au XVIII^e siècle. Urbanisme et architecture*. Nantes, Durance, 1942, 324 p. gr. in-4°.

Avec 101 fig., 28 pl. hors texte, 6 plans dépliant. Les pages 267 à 273 sont consacrées à la construction du théâtre de la Place Graslin.

151. MAURICE (René). — *La création du théâtre à Lorient au XVIII^e siècle*. Lorient, imp. du Nouvelliste du Morbihan, 1941, 19 p. in-8°.

Le théâtre de Lorient, qui a brûlé dans la nuit du 15 janvier 1943, avait été construit en 1779, mais les comédiens fréquentaient la ville depuis une trentaine d'années déjà. M. M. fait connaître plusieurs documents curieux et d'autant plus précieux que les originaux sont probablement perdus à l'heure actuelle. Quelques renseignements inédits sur Marie Dorval, entre autres son acte de mariage, dont nous parlons ci-dessus (p. 38) ; une page, un peu sévère peut-être, mais d'une psychologie délicate, sur les amours de la grande actrice et de Vigny ; M. M. ne pouvait connaître les lettres qui viennent d'être publiées : elles eussent sans doute modifié son opinion.

Voir aussi les numéros : 73, 74, 79, 94, 108, 117.

XI. — THÉÂTRES ETRANGERS

2. THÉÂTRE DE LANGUE ALLEMANDE

152. SCHLUSCHE (Herbert). — *Schuldrama und Volksspiele im 16 Jahrhundert. Ein Beitrag zur Thea-*

tergeschichte der Stadt Olmütz (Nordmährerland, 1942, p. 209 à 215).

153. ALEWYN (Richard). — *Formen des Barock* (Corona, 1943. p. 662 à 690).

154. GOETHE. — *Théâtre complet*, introduction d'André Gide. Paris, Gallimard, 1942, xxiv-1342 p. in-16.

155. LOISEAU (H.). — *Goethe, l'homme, l'écrivain, le penseur*. Paris, Aubier, 1943, in-8°.

156. CARPENTIER (John). — *Goethe*. Paris, Tallandier, 1943, in-8°.

157. RICKERT (Heinrich). — *Goethes Faust, die dramatische Einheit der Dichtung*. Tübingen, 1942, xvi-544 p. in-8°.

158. FRENZEL (Elisabeth). — « *Saat von Goethe gesät...* » *Klassisches und naturalistisches Theater vor 100 Jahren* (Deutsche Dramaturgie, mars 1943, p. 58 à 63).

Sur Goethe directeur de théâtre et le pamphlet de Reinhold :
« *Saat von Goethe gesät* ».

159. BERGER (Siegfried). — *Goethes Theater in Bad Lauchstädt* (Land der Burgen, janvier 1943, p. 8 à 12).

160. SCHILLER. — *Les Brigands*, traduction et préface de Raymond Dhaleine. Paris, Aubier, 1942, 351 p. in-16.

— *Le Camp de Wallenstein*, traduit et préfacé par J. Rouge. Paris, Aubier, 210 p. in-16.

— *Guillaume Tell*, présentation de l'auteur par John Charpentier. Paris, Tallandier, 1942, in-16.

161. LUCKE (Hans). — *Kleist als Filmdichter* (Deutsche Dramaturgie, mars 1943, p. 62 à 66).

A propos de la mise au cinéma de « La Cruche cassée ».

162. GUENTHER (Johannes). — *Zielsetzung und Zerkfahrenheit. Zwei Theaterpersönlichkeiten im 19ten. Jahrhundert* (Die Bühne, 1943, p. 8).

Josef Schreyvogel (né le 27 mars 1708) et K. W. Unzelmann (mort le 21 mars 1843).

163. BORSCHERDT (H. H.). — *Das deutsche Theater im Jahrhundert der Illustrierten Zeitung* (Illustrierte Zeitung, Leipzig, juin 1943, p. 245 à 247).

Reproductions tirées des 100 années de la Gazette Illustrée, depuis « La Tresse et l'Epee » de Gutschow (1844), jusqu'à « Foi et Patrie » de Schönherr.

164. PAUPHILET (Albert). — *La « Tétralogie » de Richard Wagner*, transposée par A. Pauphilet. Paris, Piazza, 1942, 191 p. in-8°.

Illustrations en couleur de E. Malassis.

165. HELLBERG-KUFFER (Geerd). — *Richard Wagner als Regisseur, Untersuchungen über das Verhältnis von Werk und Regie*. Berlin, Gesellschaft für Theatergeschichte, 1942, xvi-96 p, in-8°.

166. *Gerhart Hauptmann zum 80 Geburtstage am 15 nov. 1942*. Breslau, Schlesien-Verlag, 1942, 169 p. in-4°.

Articles concernant le théâtre de G. Hauptmann :

Klöpfer (Eugène, H. Hauptmann et le théâtre (p. 127 à 132.

Sarneck (M. G.), G. H. sur les scènes d'Europe (p. 133 à 139).

Knudsen (H.), Les grands acteurs dans les drames d'Hauptmann (p. 140 à 147).

Behl (C. F. W.), Le jeu et la régie (p. 155 à 158),

167. BUSCHBECK (E.). — *Gerhart Hauptmann und Wien* (Die Pause, 1942, p. 20 à 25).
168. IHERING H.). — *Hauptmann-Gestalten im Wandel der Zeit* (Die Pause, 1942, p. 20 à 25).
169. IHERING (H.). — *Von Josef Kainz bis Paula Wessely. Schauspieler von gestern und heute*. Heidelberg, Hühig, 1942, 248 p. in-8°.

36 notices individuelles et 2 articles d'ensemble (« Il n'y a pas de rôle secondaire » et « Gloire du non-fortuit »), Ensemble d'essais qui témoigne d'une pénétration profonde des individualités artistiques et d'une aptitude extraordinaire à se les représenter plastiquement. Une des sources les plus précieuses pour l'histoire des comédiens de l'époque la plus récente. Litterarisches Zentral Blatt, 1943, col. 170).

170. KNOSP (G.). — *Franz Lehar, une vie d'artiste*. Bruxelles et Paris (Schott) 1943, 71 p. in-16.
- 170 bis. JOSEPH GREGOR. *Un maître de l'opéra. Richard Strauss*. Avec des lettres du compositeur. Traduit de l'allemand par Maurice Rémon et précédé d'un essai sur la vie et sur l'œuvre de concert de Richard Strauss par Gustave Samazeuilh. Avec 4 portraits et autographes. Paris, *Mercure de France*, 1942. 1 vol. in-8° de 320 p.

L'ouvrage de M. J. G., directeur de la section théâtrale de la Bibliothèque nationale de Vienne, et collaborateur de Richard Strauss, — il est l'auteur des livrets de *Jour de paix*, de *Daphné* et de *l'Amour de Danaé*, — a paru en 1939. La traduction qui vient d'en être publiée en rendra la lecture accessible aux amateurs français, et sera d'autant mieux accueillie que, jusqu'à présent, il n'existait pas d'ouvrage ensemble, en français, sur le compositeur de *Salomé*.

M. J. G., qui a fait paraître depuis une *Histoire universelle du Théâtre*, d'abord esquisse brièvement (p. 35-74) dans un chapitre sur les « grands précurseurs, l'histoire de l'opéra depuis Monteverdi ; revue assez arbitraire, à laquelle manquent,

entre autres, les noms de Lully et de Rameau. Il passe ensuite à l'examen de l'œuvre dramatique de R. Strauss, examen littéraire, dramatique, musical et scénique, très vivant, depuis *Guntram*, opéra en trois actes conçu dès 1888, jusqu'à *l'Amour de Danaé*, comédie mythologique gaie, en trois actes, dont la première eut lieu en 1938.

Nul mieux que M. G. n'a pénétré la pensée et les intentions de R. Strauss (qui lui-même les précise dans une lettre de janvier 1935, traduite en tête du volume) ; il le juge en homme de théâtre pour qui, comme l'avait déjà proclamé R. Wagner, l'opéra, le drame lyrique est l'œuvre complète, le genre théâtral par excellence. Pour lui, l'idéal semble être celui de l'époque dit « baroque » ; ce qualificatif, qui revient à satiété dans son ouvrage, est bien propre à dérouter le lecteur français ; aussi n'eût-il pas été superflu de lui définir ce terme qui n'est pas très courant dans notre histoire musicale.

La traduction de M. Rémon, qui semble avoir été faite avec quelque hâte, est d'une lecture tantôt facile, tantôt plus pénible ; il eût été utile de la faire revoir par un spécialiste qui en aurait pu corriger ou expliquer quelques termes impropres (p. 37, par exemple, l'incompréhensible *cymbalon*, pour clavecin, p. 161, la « maquette de Fisher (*sic*) von Erlach »). De même, dans cette traduction où il est plus d'une fois question des œuvres françaises de Gluck, mais à peine de l'opéra français, il eût été élémentaire de reproduire (p. 47) les vers originaux du livret d'*Iphigénie* empruntés à Racine.

Quoiqu'il en soit, cette étude sur Strauss musicien dramatique comble une importante lacune de notre littérature musicologique, et apporte maint renseignement sur la biographie du maître. Elle nous donne, en trois cents pages, un vivant, et partant discutable, commentaire de son œuvre, qui domine toute l'Ecole allemande moderne depuis R. Wagner. Elle est complétée par un avant-propos où M. Gustave Samazeuilh a retracé la carrière non dramatique du compositeur d'*Eulenspiegel* et de *Zarathoustra*, et un catalogue de son œuvre qui eût gagné à être muni d'indications chronologiques. Une nouvelle édition, qui ne saurait tarder, pourra donner l'occasion d'apporter les retouches nécessaires à cet utile ouvrage, à l'exécution duquel le *Mercure de France* a, comme éditeur, apporté tous ses soins (J. G. P.).

171. KNUDSEN (Rüdiger). — *Der Theaterkritiker Th. Fontane*, Berlin, Gesellschaft für Theatergeschichte, 1942, 303 p. in-8°.
172. KRAUSE (Maria). — *Anton Lang, ein Christus-Darsteller*, Bruxelles, Franke, 1940, 48 p. pet. in-8°.
173. ULMER (Friedrich). — *Perlicco-Perlacco. Aus dem Leben eines Schauspielers*, Vienne, Zinnen-Verlag, 1943, 243 p. gr. in-8°.
174. WERNER (Ilse). — *Ich über mich*, Berlin, Kranich Verlag, 1943, 55 p. in-8°.

Contributions de Grethe Weiser, Johannes Riemann, Günthe Schwenn.

175. JAHN (O.). — *Ueber den Schauspielernachwuchs*, (Der deutsche Film, 1942-43, p. 4 sq.).
176. GREGOR (Joseph). — *Das Theater des Volkes in der Ostmark*, Vienne, Deutsches Verlag für Jugend und Volk, 1943, 287 p. gr. in-8°.

Développement du théâtre populaire, depuis le « Jeu du Jalous » du xiv^e siècle, en passant par les arlequinades et les paysanneries, jusqu'à Raimund, Nestroy et Anzengruber.

177. KINDERMANN (H.). — *Raimund und das deutsche Volkstheater*, (Deutsche Dramaturgie, décembre 1942, p. 265 à 269).
178. MAGKA (H.). — *Deutsches Theater im Dienste des Truppenbetreuung*, (Die Westmark. 1^{er} octobre 1942, p. 77 à 9).
179. HART (Heinz). — *Elementares dramatisches Theater. Die Gaubühne des Mosellandes. Beobachtungen und Betrachtungen* (Moselland, janvier-mars 1943, p. 29 à 32).

180. GUENTHER-KONSALIK (Heinz). — *Der Ruf nach neuer Klassik* (Deutsche Dramaturgie, mai-juin 1943, p. 106 à 109).
181. SCHLOESSER (Rainer). — *Das Kampferische als Kern der Kunst* (Die Bühne, juin 1943, p. 141 à 143).
- Discours d'ouverture de la « Semaine du Front dramatique » à Stuttgart.
182. STRENGER (Hermann). — *Die Woche der Frontdramatiker in Stuttgart* (Deutsche Dramaturgie, juillet-août 1943, p. 137 sq.).
183. KELCH (Werner). — *Warum wir trotzdem spielen ?* (Deutsche Dramaturgie, juillet-août 1943, p. 121 sq.).
- Le théâtre en temps de guerre.
184. ONGYERTH (Gust). — *Vom Werden und Waschen eines deutschen Theaters im Auslande (Hermaans-tadt)* (Deutsche Dramaturgie, juillet-août 1943, p. 133 à 137).
185. FRENZEL (Elisabeth). — *Die Juden im Theater* (Deutsche Dramaturgie, avril 1943, p. 76 à 82).
186. FRENZEL (Elisabeth). — *Judengestalten auf der deutschen Bühne. Ein notwendiger Querschnitt durch 700 Jahre Rollengeschichte*, Munich, Deutsches Volksverlag, 1942, 272 p. in-8°.
187. NETOLITSKY (Reinhold). — « *Antigone* » unter Soldaten (Sudetendeutsche Monatshefte), 1943, p. 34 à 40).
188. SENK (Herbert). — *Vom Dramatischen im deutschen Charakter* (Deutsche Dramaturgie, février 1943, p. 30 à 31).

189. ARENT (B. von). — *Das Theater im neuen Deutschland, mit besonderer Berücksichtigung des Bühnenbildes*, (Jahrbuch des Auslandsamtes der deutschen Wissenschaft, 1942, p. 42 à 47).

190. METTIN (Hermann Christian). — *Die Situation des Theaters Vienne*, Sexl, 1942, 40 p. gr. in-8°.

Vocation et profession de l'acteur. La situation du Théâtre. « Le théâtre d'à présent est fréquenté par un public ouvert, intérieurement uni et nombreux, s'il n'y a pas beaucoup d'œuvres théâtrales allemandes ayant la force de créer un style. Appelons un théâtre national, mais concédons que nous possédons déjà les commencements d'un théâtre national. »

191. POELLNITZ (Wanda). — *Komödie oder Lustspiel ?* (Deutsche Dramaturgie, février 1943, p. 38 à 40).

Réclame une séparation sévère, pour la conception et la protection du théâtre, d'avec les banales matières dramatiques du XIX^e siècle. La conception du monde qui fonde et soutient notre temps, la scène aussi doit en tenir compte (Litterarisches Zentral Blatt, 1943, col. 219).

192. PLATE (Eduard). — *Der Bühnenkünstler und die deutsche Sprache* (Deutsche Dramaturgie, février 1943, p. 31 à 34).

193. SAWALLICH (Robert). — *Rückschau am Anfang einer neuen Arbeit. Zur Niederlassung des Rheinischen Lansestheaters in Arnheim* (Monatschrift der niederland-deutsche Kulturgemeinschaft, avril 1943, p. 12 à 15).

194. DEININGER (Heinz Fr.). — *Die deutsche Schauspielergesellschaft unter der Direktion von Johann Heinrich Böhm, einem Freunde der Familie Mozart in Augsburg in den Jahren 1779 und 1780* (Zeitschrift der historischen Vereins für Schwaben, 1942-43, p. 299 à 397).

195. ENDROES (Hermann). — *Emanuel Schikaneder und das Augsburger Theater. Ein Beitrag zur Geschichte der Augsburger Theater zur Zeit W. A. Mozarts*, (Zeitschrift der Historischen Vereins für Schwaben, 1942-43, p. 203 à 298).
196. RUPPEL (Karl H.). — *Berliner Schauspiel. Dramaturgische Betrachtungen 1936 bis 1942*, Berlin, Neff, 1943, 350 p. in-8.
197. KAPP (Julius). — *Geschichte des Staatsoper Berlin*, Berlin, Hesse, 264 p. in-4°.
198. SCHRENK (Oswald). — *Berlinische Oper. Bilder aus ihrem Werden*, Berlin, Scherl, 1943, 116 p. in-8°.
199. LEPEL (Felix von). — *Die Dresdner Oper als Weltkulturstätte*, Dresde, Spohr, 1942, 56 p. gr. 8°.
200. — *Das Deutsche Theater in der Königlichen Freistadt Essegg 1776-1907*, Essegg, Deutsche Volksgruppe in Croatien, Amt für Kunst und Wissenschaft, 1942, 42 p. in-4°.
- Courte introduction. Portraits des artistes célèbres qui sont passés en tournée à Essegg. Fac-simile de nombreuses affiches de représentations à Essegg ; malheureusement les noms des artistes sont presque toujours illisibles.
201. GRIMM (Heinrich). — *Der Anteil einer Stadt am Deutschen Theater. Die 425 jährige Theatergeschichte der alten Universitäts und Messesstadt Frankfurt an die Oder*, Francfort-s-O., Trowitzsch 1942, 221 p. gr. in-8°.
202. GROEPER (Richard). — *Hundertjahrfeier des Stadttheaters in Frankfurt a. d. O.* (Deutsche Dramaturgie, janvier 1943, p. 19 sq.).

203. GROENING (Karl). — *Hamburgische Theateranekdoten*, Hambourg, Hammerich et Lesser, 1942 (?).

Nous ne connaissons ce livre que par l'article qui lui est consacré ap. *Pariser Zeitung*, 20 mars 1943. Voici quelques échantillons de ces anecdotes :

« Elisabeth Lennartz avait, dans une pièce, à donner un soufflet à l'acteur Pastow. Cela ne convenait pas du tout à la douceur de son naturel et, durant les répétitions, les soufflets étaient piteux ; à proprement parler, c'étaient plutôt des taloches caressantes. A tel point que Mundorf se fâcha et, pour la générale, exigea une gifle pour de bon. Mais menaces et prières ne servaient à rien : « Je ne peux pas frapper ; accordez-moi jusqu'à ce soir ». Là-dessus la scène fut passée à la répétition.

Hélas ! les suites furent terribles ! Le soir, la douce Elisabeth souffleta Pastow de telle force qu'il en eut la mâchoire défoncée et que le transport de la scène à l'hôpital ne put s'effectuer assez vite. Voilà comment frappait la douce Elisabeth. »

— « Un directeur se mettait en rage si, de sa loge, il entendait la souffleuse ; aussi parlait-elle si bas qu'au-dessus on ne comprenait pas une syllabe. Un soir, il s'élance sur la scène, et, à travers le rideau fermé, crie dans la boîte du dessous : « Je défends qu'on souffle à haute-voix ; si je vous entends encore une fois, je vous mets à la porte ». La souffleuse ne dit absolument plus rien et laissa les acteurs « nager ». A l'entr'acte, le directeur vient sur la scène et dit : « A la bonne heure ! Mais, si possible, encore un peu plus bas ! »

204. KUENKLER (Karl). — *Leipziger Uraufführungswoche* 1942, Deutsche Dramaturgie, janvier 1943. p. 17 à 19).

205. MERBECK (Ernestine). — *Die Münchner Theaterzeitschriften im 18 Jahrhundert*, Dissertation. München, 1941, 80 p. in-8°.

206. STEGEMANN (Viktor). — *Der Stern von Bethlehem im Oberuferer Weihnachtsspiel* (Germano romatische Monatsschrift, 1942, p. 73 à 86).

207. BRIGHTA (E.). — *Das Proschnitzer Stadttheater*

in seinem neuen Gewand (Nordmähren, 1943, p. 45 à 48).

208. REIMANN (Fritz). — *Rudolf Rittner und seine schlesische Heimat* (Schlesien, octobre-décembre 1942, p. 96 à 100).

209. HULTZCH (W.). — *Gerhard Schumann auf der Stettiner Bühne* (Das Bollwerk. printemps 1943, p. 28 à 30).

Sur la première de « La mort de Gudrune. »

210. PICESKY (Franz). — *Das Reichgautheater in Innsbrück* (Tirol-Vorarlberg, 1943, p. 3 à 10).

211. SCHMIDT (Leopold). — *Paradeisspiel in Wien um 1700* (Nachrichtenblatt des Vereines für Geschichte der Stadt Wien, janvier 1943, p. 1 à 10).

212. KINDERMANN (Heinz). — *Hebbel und das Wiener Theater seiner Zeit* (Hebbel-Jahrbuch, 1942, p. 100 à 126).

213. WITESCHNIK (Alexandre). — *Die Wiener Opérette* (Wien, Geschichte, Kunst, Leben, 1943, p. 47 à 50).

214. HOLZMANN (Ernst). — *Wiener Theater* (Wien, Geschichte, Kunst, Leben, Vienne 1943, p. 41 à 46).

Coup d'œil historique. » Sous le signe du National Socialisme, la vieille ville de théâtre de Vienne a devant elle un brillant avenir. »

215. PIRCHAN (Emil). — *Therese Krones, die Theaterkönigin Wiens*, Vienne, Wallishäuser 1942, 182 p. gr. in-8°.

216. SCHMIDT (Leopold). — *Neue Tiroler Volksschauspielforschung*, (Geistige Arbeit, février 1943, p. 1 sq.).

217. HUMM (R. J.). — *Ein Totentanz zu Basel im Jahre 1943* (« Du », juin 1943, p. 16 sq.).

Livret de Mariette de Meyenbourg, musique de Frank Martin.

218. EBERLE (Oskar). — *Wege zum schweizerischen Theater* (Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur, 1943, 253 p. gr. in-8°).

2 bis. — THÉÂTRE HOLLANDAIS ET FLAMAND

219. — *Zuid-Nedertandsche theaterkunst*, Bruxelles, A. Manteau, 1942, 137 p. in-8°.

Avec préface de F. Closset.

3. — THÉÂTRES DE LANGUE ANGLAISE

220. LEMONNIER (Léon). — *Shakespeare*, Paris, Talandier, 1943, in-8°).

221. SHAKESPEARE. — *La Tempête*, traduction et préface de J. J. Mayoux, Paris, Aubier, 1943, 200 p. in-16).

222. SHAKESPEARE. — *Le Songe d'une Nuit d'Été*, préface et traduction par Maurice Castelain, Paris, Aubier, 1943, 231 p. in-16.

223. — *The life and theatrical career of Edmund Kean (1787-1833), with a Foreword by Gordon Craig*, Londres, J. K. Fletcher, 1938, 60 p. in-8°.

Avec un portrait et 2 reproductions. Très intéressant catalogue de livres, dessins et autographes concernant le grand acteur.

4. — THÉÂTRES DE LANGUE ESPAGNOLE

224. AUBRUN (Ch.). — *Sur les débuts du théâtre en Espagne* (Mélanges Martinenche, Paris, 1939, in-4°).

225. ECHAGUE (J. P.). — *Florencio Sanchez y su teatro* (Mélanges Martinenche) Paris, 1939, in-4°).

226. RUMEAU (A.). — *Le théâtre à Madrid à la veille du romantisme* (Mélanges Martinenche, Paris ; 1939. in-4°).

6. — THÉÂTRE HONGROIS

227. — *Weinachtsspielerwünsche und Dreikönigslieder aus dem Banat* (Deutsche Forschung im Südosten, janvier 1943, p. 163 à 176).

7. — THÉÂTRE ITALIEN

228. MAFFEI (Scipione). — *Merope*, introduction et notes par André Pézard, Paris, Hatier, 1943, 104 p. in-16.

11. — THÉÂTRES SCANDINAVES ET BALTES

229. WIESELGREN (Oscar). — *Entstehung und Entwicklung des Schwedischen Theaters* (Der Norden. juillet 1943).

230. IBSEN (Henrik). — *Œuvres complètes*, traduites par P. C. La Chesnais, Paris, Plon, 1943, in-8°, 663 p. in-8°.

T. XIV, les drames modernes : *La Dame de la Mer* (1888). — *Hedda Gabler* (1890).

231. WIEN (A.). — *Von der Operette zur Oper und Symphonie. Ein Jahr Aufbauarbeit des Deutschen in Oslo* (Deutsche Monatshefte in Norwegen, janvier 1943, p. 22 à 25).

14. — THÉÂTRE D'ORIENT
ET D'EXTRÊME-ORIENT

232. ABDULAKK HAMID et FISCHER (A.). — *Abdulaqq Hamids dramatische Dichtung Ruhlar (Geister), deutsche Uebersetzung mit beigegebenem türkischen Texte*, Leipzig, Deutsche Morgenlänische Gesellschaft, 1941, 72 p. in-8°
233. PIPER (M.). — *Die Auferstehung altjapanischen Theater*, (Berlin, Rome, Tokio, avril 1943, p. 13 à 16).

XII. — RELATIONS INTERNATIONALES
ET LITTÉRATURE COMPARÉE

234. PEIXOTO (A.). — *Le « Bourgeois Gentilhomme » et le « Gentilhomme apprenti »* (Mélanges Martinenche, Paris 1939. in-4°.
235. RIVA-AGUERO (J. de la). — *Las influencias francesas en las obras dramaticas de don Pedro de l'eralta* (Mélanges Martinenche, Paris 1939, in-8°).
236. SCHNORR (H.). — *Weber auf dem Welttheater. Ein Freischützbuch*, Dresde, Litterarischer Verlag, 1942, 323 p. in-8°.
237. HUFER (W.). — *Zur Eröffnung des Deutschen Theaters in den Niederlanden im November 1942*, La Haye, 1942, 76 p. gr. in-8°.

Allocutions du Reichsminister Dr. Goebbels, Reichsminister Dr. Seyss-Inquart ; articles de W. Nufer, W. Egk, C. Langenbeck, L. Ziegler, W. Deubel etc...

238. NUFER (W.). — *Vom Ethos des neuen Theaters*

- (Zur Eröffnung des Deutschen Theaters in den Niederlanden, La Haye, 1942, p. 14 à 19) ; voir n°
239. REIMERS (Dagmar). — *Geschichte des Rigaer deutschen Theaters von 1782-1822* (Dissertation Fribourg), Posen, 1942, VII 119 p. in-8°.
240. ONGYERTH (Gust). — *10 Jahre Landestheater der Deutschen Volksgruppe in Rumänien*, Hermannstadt, Wächter, 1942, 79 p. gr. in-8°.
241. LE GENTIL (G.). — *Les thèmes de Gil Vicente dans les moralités, sotties et farces françaises* (Mélanges Martinenche, Paris, 1939, in-4°).
242. CASTRO (A ?). — *El don Juan de Tirso y il de Moliere como personajes barocas* (Mélanges Martinenche, Paris 1939, in-4°).
243. RAUHUT (Franz). — *Die Italienische Stegreifkomödie in Bayern* (Archiv für das Studium der neueren Sprachen, janvier 1943, p. 82 à 92).
244. KUEHLE (Mathilde). — *Carlo Goldonis Komodien auf dem deutschen Theater des 20 Jahrhunderts*, Dissertation Münster, Stuttgart, 1943, 117 p. gr. in-8°.

XIII. — MARIONNETTES ET CIRQUES

245. BATY (Gaston). — ... *Trois petits tours et puis s'en vont...*, *histoire des marionnettes foraines*, Paris, Lieutier, 1943, 248 p. in-8°.

Voir ci-dessus, p. 12.

249. TEMPORAL (Marcel). — *Comment construire et animer nos marionnettes*, Paris, Bourrelier, 1942, in-8°.

Lettres préfaces de Gaston Baty, André Thérive, Francis de Miomandre, Henri Bourgoin, Paul Morand.

247. STEEN (Dr. Hans). — *Die letzten Marionnettenkünstler von Paris* (Pariser Zeitung, 9 octobre 1943).

Souvenirs de M. Pajot-Walton sur ses parents et sur sa propre carrière. Il est tout à fait inexact que les Pajot-Walton soient « les derniers marionnettistes parisiens » ; le Dr. Steen n'avait qu'à se rendre au Luxembourg pour s'apercevoir du contraire.

248. ILLE (W.) — *Das Puppenspiel. Ein Urquell deutschen Gemütes* (Der getreue Eckart, décembre 1942, p. 68 (8 p. non numérotées).

249. GRABER (Georg). — *Ein Kärntner Puppenspiel von Dr. Faust*, (Carinthia, 1941, p. 462 à 470).

Manuscrit provenant de l'ancien couvent de Saint-Georges am Langsee, aujourd'hui aux archives régionales de Klagenfurt. L'écriture est de la seconde moitié du XIX^e siècle.

250. FLACH (Jakob). — *Die Ascona-Marionetten. Reflexionen nach einem Gastspiel in Zürich* (Werk, avril 1943, p. 97 à 99).

XIV. — DANSE

251. LIFAR (Serge). — *Terpsichore dans le cortège des Muses*, Paris, Lagrange, 1943.

252. — *Le Ballet contemporain*. articles de C. Zambelli, A. Honegger, S. Lifar, Y. Lorenz, E. Vuillermoz, R. Lannes, Brianchon, H. R. Lenormand, Paris, Publications techniques, Collection Comœdia-Charpentier, 1943.

253. KREUTZBERG (H.). — *Der Tänzer als Gestalter* (Jahrbuch der deutschen Musik, 1943, p. 179 à 181).

254. PRILIPP (B.). — *Die moderne Tanzkunst und ihre Seele* (Velhagen und Klasings Monatshefte, 1943, p. 319 à 326).

Avec 15 reproductions en couleurs d'après des documents originaux.

255. VAILLAT (L.). — *Ballets de l'Opéra de Paris*, Paris, Comp. franç. des Arts Graphiques, 1943, 142 p. in-8°.

Avec 30 pl. en couleurs et musique.

256. LIFAR (Serge). — *Avant la création de « Roméo et Juliette »* (Comoedia, 16 mai 1942).

257. LUTHER (Arthur). — *Theater und Tanz* (Das deutsche wissenschaftliche Schrifttum, 1943, p. 635 à 642).

258. STAELS (Georg). — *Das lettische Ballett der Riggaer Oper*, Riga, Kadillis, 1943, 52 p. in-4°.

259. VAILLAT (Léandre). — *La Taglioni, ou la Vie d'une Danseuse*, Paris, Albin Michel, 1942, 552 p. in-8°, 8 hors texte.

260. LIFAR (Serge). — *Carlotta Grisi*. Paris, Albin-Michel, 1922, 126 p. in-8, 16 pl. hors texte.

Ce volume avait déjà été mentionné, mais d'une manière incomplète, dans notre précédente bibliographie (Travaux 1940-41, p. 90, n° 206 bis); aussi croyons-nous devoir le rappeler ici avec un signalement bibliographique exact.

- 361 LIFAR (Serge). — *Giselle, apothéose du ballet romantique*, Paris, Albin-Michel, 1942, 300 p. in-8°, 17 pl. h. t.

XV. — THÉÂTRE POUR LA JEUNESSE THÉÂTRE UNIVERSITAIRE

262. BARBULEE (Madeleine), FERRY (Gilles), GRENIER (Jean-Pierre), HUSSENOT (Olivier), RIDARD (Antoine). — *Jeux dramatiques pour la jeunesse*, Lyon et Grenoble, Editions de la France nouvelle, 1943, 52 p. in-8°.

263. SCHROTE (Rudolf). — *Das Märchen, das Kind und das Theater* (Die Bühne, mars 1943, p. 75 à 77).

Conclusions dramaturgiques aux observations d'un observateur artistique.

264. BURGAUD (André). — *Le Théâtre Universitaire* (Essais sur la culture. — Cahiers de l'Etudiant (Paris, Service des étudiants, 15 rue Soufflot), p. 76 sq.).

A propos de la représentation du 9 janvier 1942, au Palais de Chaillot, où le Groupe antique joua l'*Antigone* de Sophocle. Il n'était guère utile de rappeler à ce propos l'entreprise de M. G. Toudouze : c'était créer une confusion fâcheuse. Le véritable théâtre universitaire veut faire « animer » les œuvres par les étudiants, comme M. B. le marque fort pertinemment. Et il a cent fois raison de conclure que les Théophiliciens, le Groupe Félix Gaiffe et le Groupe Antique sont de véritables groupes d'étude.

INDEX

(Les noms d'auteurs sont en PETITES CAPITALES, les indications de titres ou de sujets en italiques.)

ABDALAKK-HAMID, 232.

ACHARD (M.), 98.

ACHARD (P.), 106.

ACHAUME (A.), 101.

ADAM (A.), 92.

ALBÈRE (R.), 146.

ALEWYN (R.), 153.

ALLOTHE DE LA FUYE, 99

ANNE MARIEL, 104.

Antigone, 187.

- Antoine*, 144.
Anzengruber, 176.
ARENT (B. v.), 51, 189.
Aristophane, 62, 63.
Arnheim, 193.
AUBRUN (C.), 224.
Augsbourg, 194, 195.
Bâle, 217.
BALQUE (R.), 59.
BARBULÉE (M.), 262.
BARRAULT (J. L.), 11.
BARTHES (R.), 13.
BASTIEN (R.), 60.
BATY (G.), 245, 246.
Beaumarchais, 72.
BEHL (C. F. W.), 7, 166.
BENJAMIN (R.), 144.
BERGEAUD (J.), 103.
BERGER (S.), 159.
Berlin, 6, 196 à 198.
BERNARD (J. J.), 81.
BERTEVAL (W.), 85.
BILLERBECK-GENTZ (F.), 22, 48.
BLAES (G.), 111.
BLANC-PÉRIDIER, 100.
BLANK (K.), 47.
Boehm (J. H.), 194.
Bohm (W.), 7.
BOISSY (G.), 61, 64.
BONNAMY (G.), 82.
BONNICHON, 15.
BORBERG (S.), 21.
BORSCHERDT (H. H.), 163.
BOURDESSEUL (C.), 116.
BOURDET (E.), 77.
BOURGOIN (H.), 246.
BOURSIAC (G.), 147.
BRAY (R.), 70.
BRIANCHON, 252.
BRIGHTA (E.), 207.
BRISSE (P.), 133.
BROSSAC (J. DE), 74.
Bruxelles, 4.
BUCHWALD (W.), 126.
BUET (P.), 63.
BURGAUD (A.), 264.
BUSCHBEEK (E.), 168.
CANAVAGGIA (M. et R.), 38.
CANTARELLA (R.), 127.
CARLOTTI, 41.
CASTRO (A.), 241.
CAYROU (H. F.), 117.
CHAMBARD, 88.
CHANCEREL (L.), 42, 87.
Chancerel (L.), 148.
CHARPENTIER (J.), 72, 156.
Claudé (P.), 145.
CLOSSON (H.), 16.
COCTEAU (J.), 117.
COGNAT (R.), 3, 41.
COPEAU (J.), 107.
CORDREAU (H.), 42.
Corneille (P.), 68, 68, 131, 132.
COURVILLE (X. DE), 1, 140.
CUSSON (J.), 148.
DAVID (P.), 108.
DEININGER (H. F.), 194.
DEUTEL (W.), 237.
DOAT (J.), 41-57.
Dorval (M.), 120.
Dresde, 199.
Drews (W.), 7.
DROUART (M.), 94.
Drouet (J.), 121.
DUBOIS (M.), 101.
DUCLAUX (M.), 135.

- DUMAINE (P.), 91.
DURAN (M.), 78, 89.
DURRY (M. J.), 118.
- EBERLÉ (O.), 218.
ECHAGUE (J. P.), 225.
EGK (W.), 237.
ENDISES (H.), 195.
Eschyle, 127, 128.
Essegg, 200.
EYLAUD (M.), 79.
- FABRE (E.), 125.
FAUCHOIS (R.), 114.
Fedhmer (H.), 7.
FERNANDEZ (R.), 132.
FERRAND (G.), 143.
FERRY (G.), 262.
FIETTA (M. S.), 10.
FISCHER (A.), 232.
FLACH (J.), 250.
FLORISOONE (M.), 3.
Fontane (Th.), 171.
FOULIE (W.), 139.
Francfort-s-Oder, 201, 202.
FRANTEL (M.), 112.
FRENZEL (E.).
- GARNIER (M.), 90.
GARRISSON (M.), 80.
GAUDIER (C.), 120.
GUSENHEYNER (M.), 55.
GEORGE (H.), 52.
GENEHR (A.), 44.
GHÉON (H.), 72.
GIDE (A.), 154.
Gil Vicente, 241.
GIONO (J.), 95, 97.
GIRAUDOUX (J.), 17.
Giraudoux (J.), 146, 147.
- Gluck*, 142.
GOEBBELS, 237.
Goethe, 31, 154 à 159.
Goldoni, 244.
GORDON-CRAIG, 110.
Gounod, 143.
GRABER (G.), 249.
GREGOR (J.), 167, 170 *bis*.
GRENIER (J. P.), 262.
GRIMM (H.), 201.
Grisi (C.), 260.
GROENING (K.), 203.
GROEPEL (R.), 202.
GROM-ROTTMAYER (H.), 42.
GRUENDGENS (G.), 54.
GUENTHER (J.), 162.
GUENTHER-KONSALIK (H.), 29,
180.
Guitry (S.), 123.
GUTSKOW, 160.
- Hambourg*, 203.
HART (H.), 179.
HARTMANN (R.), 49.
HAUFE (H.), 47.
HAUPTMANN (G.), 166 à 168.
Hebbel, 212.
HELLBERG-KUPFER (G.), 165,
HÉLOT (R.), 135.
HENRY (A.), 130.
Hermannstadt, 184.
HOLZMANN (E.), 214.
HONEGGER (A.), 252.
HUFER (W.), 337.
Hugo (V.), 121.
HULTZCH (W.), 209.
HUMM (R. J.), 217.
HUSSENOT (O.), 262.
- IBSEN (H.), 230.
IHERING (H.), 168, 169.

- Ithering* (H.), 7.
ILLE (W.), 248.
INNSBRÜCK, 210.
- JACOBS (W.), 19.
JAHN (O), 175.
Jannings, 7.
JOSÉ-GERMAIN, 75.
JOURDA (P.), 66.
JOUVE (P. J.), 141.
JOUVET (L.), 38.
Juifs, 185, 186.
- KAINZ (J.), 7, 169.
KAPP (J.), 197.
KAUN (A.), 6.
Kean, 223.
KELCH (W.), 183.
Keylser, 7.
KINDERMANN (H), 32, 212.
Kleist, 161.
KLOEPFER (E.), 166.
KNUDSEN (H.), 166, 171.
KOCH (B.), 50.
KNOSP (G.), 170.
KRAUSE (M.), 172.
KREUTZBERG (H.). 253.
Krones (T.), 215.
KUEHLE (M.), 244.
KUENKLER (K.). 27, 204.
- LABICHE, 63.
LANNES (R.) 252.
LE GENTIL (G.), 241.
LANDORMY (P.) 142.
Lang (A.), 172.
LANGENBECK (C.), 237.
LEHAR (F.), 170.
Leipzig, 204.
LELIÈVRE (P.), 150.
- LENNARTZ (E.), 203.
LENORMAND (H. R.). 86, 122, 252.
LEMONNIER (L.), 220.
LEPEL (F. V.), 199.
LÉTRAZ (J. DE), 105.
LIFAR (S.), 251, 252, 256, 260, 261.
LINNEBACH (A.), 46.
LOEPELMANN (M.), 58.
LORENZ (V.), 252.
Lorient, 151.
LUCKE (H.), 161.
LUTHER (A.), 257.
- Madrid*, 226.
MADAUB (J.) 131.
Maffei (S.), 228.
MAGKA (H.), 178.
MAIGNAN (A.) 37.
MARQUET (M.), 124.
MARTIN-DU-GARD (M.), 123.
MATTIN (A.), 102.
MAURIAC (F.), 137.
MAURICE (R.), 151.
MERBEEK (E.), 205.
METTIN (H. C.), 190.
MEUNIER (J.), 41.
MIOMANDRE (F. DE), 246.
Miracles Notre-Dame, 130.
Molière, 70, 133 à 135, 234, 241.
MONOD (I.), 135.
MONTHERLAND (H. DE), 93.
MORAND (P.), 246.
MOREAU (P.), 136.
MORNET (D.), 134.
Mozart, 141, 194, 195.
Mumdorf, 203.
Munich, 205.

- Nantes*, 151.
NAVARRE (M. DE), 66.
Nestroy, 176.
NETOLITSKY (R.), 187.
NIEDERMEIER (H.), 24.
NIESSEN (C.), 39.
NUFER (W.), 238.
- Olmütz*, 152.
ONGYERTH (G.), 184, 240.
Oslo, 231.
- Pajot-Walton*, 247.
Paston, 203.
PAUPHILET (A.), 164.
PEIXOTO (A.), 234.
PERALTA (P. DE), 235.
PHILIPP (E.), 254.
PICESKY (F.), 210.
PIO (E. DE), 83.
PEPER (M.) 233.
PIRCHAN (E.) 83.
Pitoeff, 122.
PLATE (E.), 192.
POELLNITZ (W.), 191.
PRAETORIUS (E.), 43.
PROD'HOMME (J. G.), 119.
PROPRIÉS (A. DE), 128.
Prosnitz, 207.
- Racine*, 8, 71, 136 à 140.
Raimund, 176, 177.
RAT (M.), 68.
RATIGNIER (R.), 41.
RAUHUT (F.), 243.
REIMANN (F.) 208.
REIMERS (D.), 239.
Reinhold, 158.
Rembrandt, 52.
RÉMON (M.), 170 bis.
- RESAL (P.), 145.
RIDARD (A.), 262.
Riccoboni (L.), 1, 140.
RICKERT (H.), 157.
RIEMANN (J.), 174.
RIEPENHAUSEN (B.), 34, 35.
Riga, 239, 258.
Rittner (R.), 208.
RIVA-AGUERO (J. DE LA), 235.
ROBERT-BUSQUET (L.), 65.
ROGER-FERDINANT, 75.
Rojas (F. de), 106.
ROSE (P.), 28.
ROSTAND (M.), 113.
ROSLOSKY (F.), 18, 23, 25.
RUMEAU (A.), 226.
RUPPEL (K. H.), 196.
Ruy Blas, 121.
- Sabattini* (N.), 38.
SALACROU (A.), 84, 96.
SAMAZEUILH (G.), 170 bis.
Sanchez (F.), 225.
Sandrock (A.), 7.
SARMENT (J.), 76.
SARNECK (M. J.), 166.
SARTRE (J. P.), 109.
SAWALLICH (R.), 193.
Scala, 10.
Schikaneder (E.), 195.
Schiller, 160.
SCHLOESSER (R.) 181.
SCHLUSCHE (H.), 152.
SCHMIDT (L.), 211, 216.
SCHMITZ (E.), 30.
SCHNORR (H.), 236.
Schönherr, 103.
SCHRENK (O.), 198.
SCHREYVOGEL (J.), 162.
SCHROTE (R.), 263.

SCHUECKING (J. L.), 149.

SCHUMACHER (F.), 26.

Schumann (G.), 209.

SCHURIG (A.), 119.

SCHWENN (G.), 174.

Senèque, 64.

SENK (H.), 188.

SEYSS-INQUART, 287.

Shakespeare, 220 à 222.

SIEGMAN (E.), 129.

Sievert (L.), 53.

SONREL (P.), 40.

Sophocle, 61, 129.

SOUCHON, 121.

STAELS (G.), 258.

STAHL (E. L.), 53.

STANG (W.), 33.

STEEN (H.), 247.

STEGEMANN (V.), 206.

Stettin, 209.

STRAUB (A.), 7.

STRAUSS (R.), 170 *bis*.

Stuttgart, 181, 182.

SUHRKAMP (P.), 31.

Taglioni, 259.

TAILLE (J DE LA), 67.

TEMPORAL (M.), 246.

THÉRINE (A.), 246.

THOUVENOT (R.), 36.

Tirso de Molina, 241.

TOUDOUZE (G.), 62, 69.

Toulouse, 8.

TURBET (L.), 73.

Tyrol, 216.

ULMER (F.), 173.

Uuzelmann (K. W.), 162.

VAILLAT (L.), 255, 259.

VELEZ DE GUEVARA (L.), 93.

VERSE (A.), 111, 115, 116.

Vienne, 211 à 214.

VILLIERS (A.), 15.

Wagner (R.), 164, 165.

WÄLTERLIN (O.), 9.

WALTON : voir PAJOT-WALTON.

WANDERSCHECK (H.), 20.

Weber, 236.

WEISER (G.), 174.

WERNER (I.), 174.

Wessely (P.), 169.

WEST (F.), 67.

Wiegler (P.), 7.

WIEN (A.), 231.

WIESELGREEN (O.), 229.

WITESCHNIK (A.), 213.

YOUNG, 88.

ZAMBELLI (C.), 252.

ZELLHAUSEN (F.), 56.

ZIEGLER (D.), 237.

Zurich, 9.

PIERRE ANDRÉ

IMP. — PARIS

C. O. L. 40.077

Autorisation N° 19598
